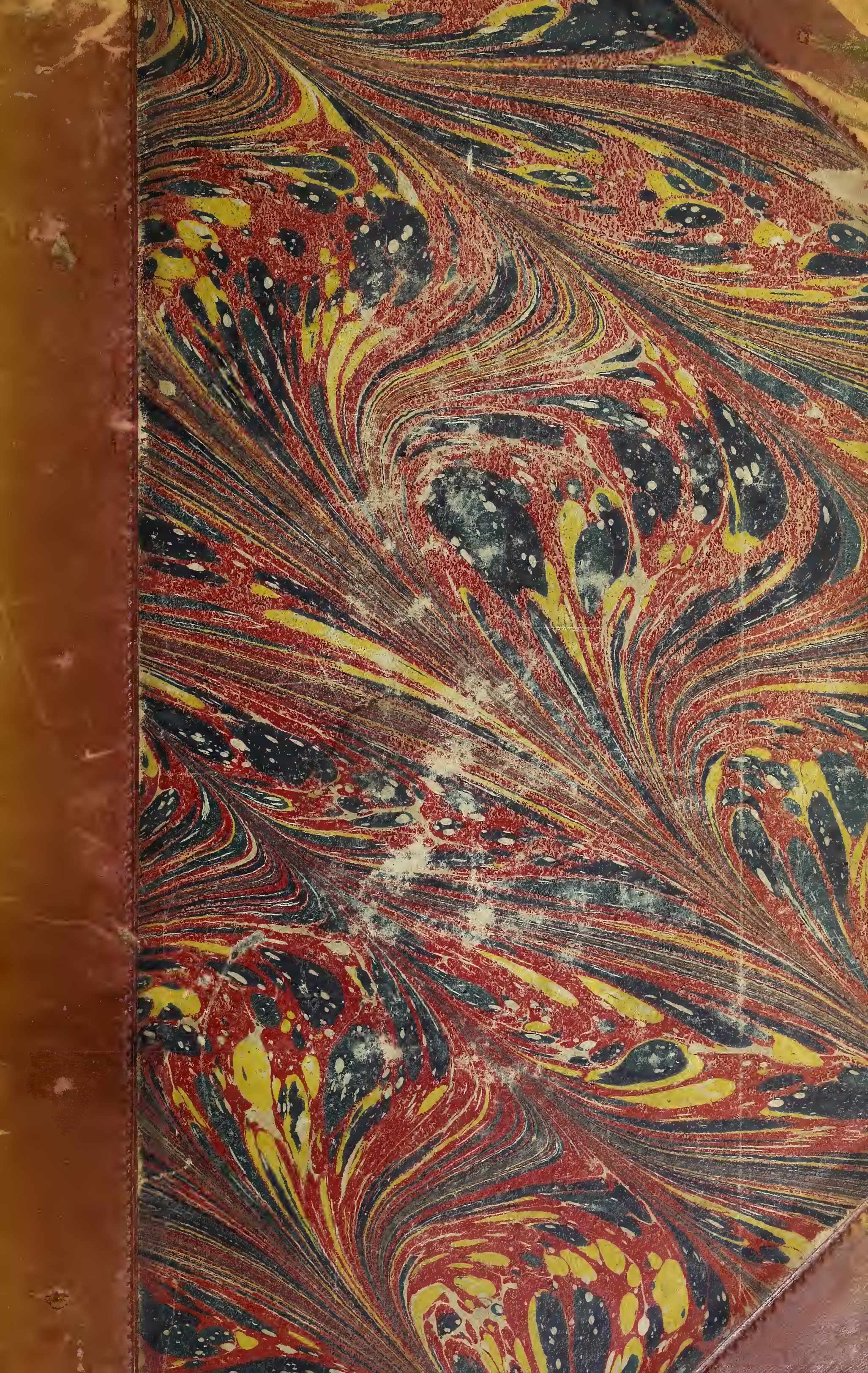






Wm. J. [illegible]

VIES

DES PEINTRES

SCULPTEURS ET ARCHITECTES

PREMIÈRE SÉRIE

(*du tome I au tome V, inclusivement*)

Les Biographies des tomes I, IV et V, traduites par M. Léopold Leclanché, sont suivies de Commentaires (en caractères pareils à ceux du texte) par M. Jeanron.

Les tomes II et III sont entièrement traduits et commentés par M. Léopold Leclanché.

DEUXIÈME SÉRIE

(*du tome VI au tome X, inclusivement*)

Les tomes VI et VII sont traduits par M. Léopold Leclanché, et commentés par M. Jeanron.

Les tomes VIII, IX et X sont entièrement traduits et commentés par M. Léopold Leclanché.

IMPRIMERIE DE H. FOURNIER ET Cᵉ, 7 RUE SAINT-BENOÎT.

VIES
DES PEINTRES
SCULPTEURS ET ARCHITECTES

PAR GIORGIO VASARI

TRADUITES

PAR LÉOPOLD LECLANCHÉ

ET COMMENTÉES

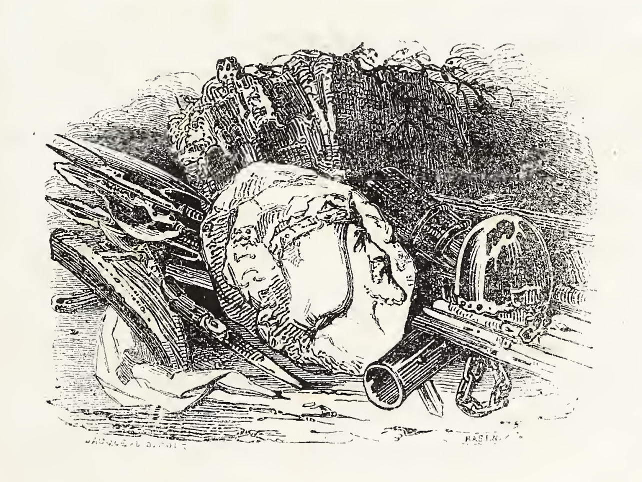
PAR JEANRON ET LÉOPOLD LECLANCHÉ

---

121 PORTRAITS DESSINÉS PAR JEANRON

Et gravés sur acier par Wacquez et Bouquet.

TOME PREMIER



PARIS

JUST TESSIER, LIBRAIRE-ÉDITEUR

QUAI DES AUGUSTINS, 37

1841

PRÉFACE DES TRADUCTEURS.

Le livre du Vasari, à force d'avoir été recommandé à l'attention par l'éloge ou le blâme, à force d'avoir été compilé, cité, abrégé, délayé, traité enfin de mille manières, est devenu célèbre en France, sans jamais y avoir été traduit. Nous venons combler cette lacune, et en cela nous croyons faire une œuvre utile. Ne fallait-il pas qu'un jour ou l'autre on sût à quoi s'en tenir sur un ouvrage aussi souvent invoqué, aussi souvent attaqué ?

Nos arts, aujourd'hui, sont tiraillés par les opinions les plus contradictoires ; on n'est d'accord sur rien ; on se débat dans une anarchie poignante ; on marche, si ce mot convient, dans la confusion la plus complète. Au fond, les artistes ne savent où donner de la tête et qu'entreprendre. Les amis de l'art ne savent que leur conseiller, que leur demander. Cette langueur dans l'action, cette disette dans l'inspiration, cette nullité dans le résultat sont patentes, incontestables. Les affections éphémères de quelques faiseurs à la mode, les fantaisies inconsidérées de quelques amateurs ne font rien à la chose ; ce n'est pas porter la question de l'art dans les nuages, que de la mettre un peu plus haut que cela.

Que faire dans cet état?

Évidemment, il faut tâcher de s'entendre : c'est le vœu de tous les gens de bonne foi, de tous les gens de cœur, de tous les ouvriers studieux et consciencieux, de tous les amis sincères et intelligents de l'art. Il le faut impérieusement ; et ce n'est point par un désir trop ambitieux que nous sommes amenés à le dire. Ce n'est pas en

rêvant des progrès imaginaires qu'on réclame cet accord; c'est simplement pour ne pas tomber dans toutes les décadences connues jusqu'à ce jour. Mais on le comprend, sur un intérêt aussi délicat, dans une circonstance aussi décisive, s'accorder, se réunir dans des principes communs, ce n'est pas se soumettre servilement, aveuglément aux opinions particulières. A ce compte, il n'y aurait qu'un embarras, celui du choix; car beaucoup de gens ont fait annoncer, depuis quelque temps, qu'ils tenaient au service de l'école française l'unique et universelle panacée qui doit chez elle en finir avec toutes les blessures et toutes les infirmités de l'art moderne en souffrance. Le malheur est qu'on est payé pour y prendre garde. Le sens commun des artistes se méfie aujourd'hui. On a tant abusé de leurs entraînements et de leurs rapides sympathies, qu'ils en sont venus, comme bien d'autres, à vouloir des garanties. Cette méfiance est une mauvaise chose pour l'art, sans doute; mais qui l'a motivée? Ceux qui ont voulu, sur parole, disposer du génie des artistes, tirer tribut de leur travail, dans l'intérêt de leur marotte ou de leurs calculs, et qui n'ont su ni se préserver eux-mêmes, ni placer leurs confiants auxiliaires à l'abri d'une chute fâcheuse.

Dans ces circonstances, il importe de mettre l'histoire de l'art en honneur. Quand le présent ne sait pas où il va, il faut lui dire d'où il vient. Nous n'insisterons pas sur cette convenance; on l'a proclamée assez haut, dans toutes les directions de l'étude; et tout ce qu'on en a dit de bon ailleurs peut se reporter ici. Mais apprendre au présent quel a été le passé, n'est pas une chose facile autant qu'on pourrait se le figurer en voyant tant de gens s'y mettre sans façon. C'est au contraire une tâche assez mal remplie, malgré le grand nombre d'ouvriers qui s'y livrent. Le passé s'interprète mal par les talents minutieux et lourds, qui ne voient jamais dans une chose que ses accessoires, que ses accidents, et dont la vue bornée se fatigue avant d'atteindre à la hauteur des aspects, et dont l'esprit resserré s'émousse avant de pénétrer jusque dans l'intimité des choses. Le passé s'interprète mal également, et par les talents orgueilleux qui passent témérairement sur tout, qui traitent avec

une résolution inouïe les événements, les hommes, les œuvres, les situations, les rapports, et qui, dans les plus insolentes abstractions, généralisent fantastiquement tout ce qui leur tombe sous la main, sans y avoir presque regardé ; et par les talents légers qui renversent tout dans leurs inconstants et continuels revirements, et dont l'inquiétude maladive ne laisse à rien ni consistance ni force. Il en est ainsi, surtout sur le terrain de l'histoire de l'art. On doit le concevoir d'autant mieux, que les écrivains qui sont en possession de l'occuper et d'y produire, étant toujours des hommes exclusivement littéraires, ne peuvent guère exposer que des lieux communs, empruntés à la métaphysique de l'art, ou des détails de pure érudition dont ils sont peu à même d'apprécier l'utilité ou l'emploi. En effet, c'est parce qu'ils sont généralement entrepris par des gens incompétents et mal disposés à se bien renseigner, que les nombreux écrits sur la peinture fourmillent d'erreurs de tous genres. Pour peu qu'on ait une plume taillée et du loisir, on arrive à traiter la question d'art : il faut dire qu'il y a toute licence et nul danger à le faire. De ce qu'il a été convenu, à tort ou à raison, que les productions artistiques s'adressaient à tout le monde, tout le monde s'est cru capable de les apprécier et de les juger ; et comme les conventions mal faites engendrent vite les plus grands abus, au lieu de se borner à jouir naïvement, à se prêter franchement aux impressions que l'artiste cherche à exciter, on s'est donné la mission de l'influencer et de le tordre. Rien ne saurait résister à cette position fausse. Nous savons bien que les parleurs n'en veulent pas convenir ; mais nous savons aussi que les parleurs n'ont jamais fait avancer l'art d'une ligne ; et si nous sommes disposés à reconnaître que la décadence de nos écoles a donné naissance à cette invasion de la critique, il faut bien sans doute que l'on nous accorde que jamais la critique ne ravivera l'art. C'est un cercle vicieux ; on ne peut en sortir que par des concessions mutuelles. Dans l'intérêt de l'art, il faut permettre aux artistes de demander qu'on retire des questions qui les touchent cette ignorante loquacité qui embrouille toutes les choses et n'en tranche aucune : erreurs bavardes, qui ne

seraient pas admises à s'établir autant à l'aise sur le terrain d'aucune autre spécialité du travail humain. En effet, n'est-il pas vrai que, sous le manteau d'une science quelconque, jamais un oisif ignorant ne serait admis à dogmatiser et à législater? Les véritables savants, tous habitués à la lutte, défendraient leur conscience blessée, et couvriraient de ridicule les hérésies de l'intrus. Il en est autrement à propos des arts. Les artistes sont quotidiennement harcelés dans leurs goûts, offensés dans leurs croyances, on pourrait même dire attaqués dans leurs droits. Il n'y a que l'art pour être ainsi livré aux jugements arbitraires, aux discussions niaises, aux inexactitudes impardonnables. On généralise et on distingue, on classe et on mêle, on blâme et on loue, on doute et on affirme, avec un aplomb vraiment désespérant. Comme la théorie générale n'a pu être faite avec quelque autorité par personne encore que nous sachions; comme la théorie particulière d'aucun maître n'a pu être traitée exactement, les écrivains profitent de cette absence, se lâchent la bride, et ne respectent rien. Il leur suffit de ramasser quelques lambeaux dans la phraséologie des systèmes en vigueur, pour afficher dans leurs jugements une profondeur qui nous effraie; il leur suffit de feuilleter les catalogues et les livres de pratique, pour affecter dans leurs descriptions une connaissance intime des détails, qui nous déconcerte. On appelle tout cela la synthèse et l'analyse de l'art. Et nous, par crainte ou dédain de tout débat avec ces puissances, nous laissons croire que nos arts ont été résumés et embrassés complètement, dans un seul regard de ces aigles.

C'est un grand mal, et qui motiverait une plus longue digression. En effet, rien ne restera debout dans les arts, si les artistes n'y prennent garde. N'est-ce pas à eux à maintenir l'intégrité des belles traditions de l'art, et à défendre les œuvres consacrées? C'est surtout sur ce terrain, qu'il leur est facile de parler avec cette autorité que l'opinion ne refuse jamais à l'étude consciencieuse. Et qu'on ne s'y trompe pas; c'est bien travailler pour la réalisation présente et les progrès à venir, que de faire respecter, et d'honorer soi-même comme on le doit, les fécondes productions du passé. Mais on a

laissé aller tout à la dérive ; on a interverti toutes les notions. La critique se permet tout, et l'art n'ose plus rien. Cependant, il est incontestable que le propre de la critique est d'examiner avec soin, et de se prononcer avec tranquillité, comme le propre de l'art est de concevoir avec hardiesse, et de travailler avec indépendance. Or, cette indépendance est-elle possible au milieu de tous les blasphèmes et de toutes les usurpations d'une critique extravagante, qui croit faire acte de haute judiciaire et de profonde sagacité, en courant après les aperçus les plus inattendus et les plus bizarres paradoxes ? Quand on pense qu'on a dit, à propos des œuvres de Michel-Ange : « *n'est-ce que cela?* » sous quelle impression prétend-on placer la jeunesse qui s'essaie pour l'avenir ? Mais il faut se rappeler que ces mêmes hommes, qui professent ce sublime dédain pour les œuvres les plus durables et les plus fortes, sont heureusement ceux-là même qui soutiennent de leur engouement les produits les plus abâtardis et les plus frêles de la mode. Au reste, si nous insistons là-dessus, c'est que nous ne savons pas nous peu soucier du résultat final ; c'est qu'en s'en occupant ainsi on arrive à désaffectionner le public pour l'art, surtout dans un temps et dans un pays où le sentiment n'est pas très vif ; car en France, pourquoi ne pas l'avouer ? on a toujours plus senti l'art par la tête et l'examen, que par l'âme et l'entraînement. Le talent particulier de nos maîtres en est une preuve suffisante. Chez nous, on a toujours plutôt abordé les arts avec le calcul et la recherche, qu'avec l'abandon et la confiance, soit que cela tienne au caractère de notre nation, ou à l'époque où nos écoles se sont fondées, c'est-à-dire au siècle des académies, des prescriptions étroites et des règles immuables, quand l'art italien avait déjà couru, sans avertir le nôtre, trois siècles d'abondance et de verve. De façon qu'à partir de Simon Vouet jusqu'à David, tous nos maîtres ne sont, en définitive, que les élèves des Carraches et des académies de la décadence. Si cela est vrai, comme nous n'en doutons point, et si, à cause de la position spéciale de l'école française, nous sommes appelés à faire œuvre de réflexion, dans notre peinture, devant un public qui nous

juge en réfléchissant et par comparaison, sachons donc mieux faire respecter les éléments et les données de notre art. Tâchons qu'écrire sur l'art, sur les maîtres, sur les époques, sur les productions, sur les procédés, ne soit plus un thème que le premier venu puisse choisir entre mille autres, et broder à son gré; car, malgré ce qu'on en peut dire et ce qu'il peut en sembler, c'est ainsi que les choses se passent. Sans doute, plus la facilité est grande, plus la matière est souple, mieux le thème se brode. Cela est clair et va de soi. Souvent de beaux talents s'y font reconnaître, et même peuvent y briller; mais il n'en est pas moins vrai que l'on comprend, quand on veut y réfléchir, l'inqualifiable et déplorable indifférence que montrent les artistes, pour tout ce qui s'écrit sur l'art. Cette apathie procède de la méfiance et du dégoût.

Quoi qu'il en soit, cette disposition d'esprit dans laquelle se trouvent les artistes est une des plaies les plus honteuses de notre temps. Soit qu'ils la déguisent avec discrétion, soit qu'ils l'affichent avec impudeur, l'ignorance, fruit de la paresse et de la fatuité, ne tarit pas moins toutes les sources de l'art. C'est à elle que notre art doit avant tout l'emphase ridicule ou la plate trivialité qui le déshonorent également. Ces paroles sont dures, mais elles sont consciencieuses. Expliquons-nous. L'artiste, insouciant de sa nature, absorbé par ses travaux difficiles, privé assez généralement des données premières qui facilitent l'étude, aime peu s'occuper de la théorie et des idées difficiles à rassembler et à coudre qui doivent le guider dans la pratique. Quand l'artiste arrive à savoir son métier et à pouvoir se placer par l'exécution manuelle, soit au niveau de ses contemporains, soit à leur tête, il se trouve satisfait. Et il est vrai de dire qu'il lui faut pour cela des muscles et une intelligence dont il peut à bon droit s'enorgueillir; mais cependant est-ce tout? et l'orgueil qui aspirerait à se placer plus haut ne serait-il pas encore un noble et utile orgueil? Quand l'artiste se sent arrivé au point que nous indiquons, il croit, malheureusement pour l'art, sa tâche finie, et se remet pour le reste aux mains des écrivains et des parleurs. Il se jette tête baissée dans toutes les idées

creuses, erronées, qui sont de mode, et sur lesquelles il n'entend pas réfléchir par lui-même. Si, sur le terrain de la mode, il trouve une division, un schisme, il se confie au hasard de ses sympathies, de ses relations, il s'active et il ne cesse d'ajouter ses productions irréfléchies quant au fond, méritantes quant à la façon, à la masse immense et confuse des œuvres sans profondeur et sans naïveté que le passé nous a gardées, et que l'avenir nous prépare. L'écrivain ou le parleur, infatué d'idées préconçues, puisées loin du domaine de l'art, en dehors de son intimité et des indications précieuses que sa seule intimité peut donner, pense à relier l'art et l'artiste dans sa théorie toute faite, parce que l'art et l'artiste peuvent servir à orner son système, et à lui conférer cet aspect d'universalité, prétendue preuve de l'excellence des systèmes, qui n'a jamais fait faute même au plus fou. Dans cette position, l'artiste discute, objecte, raille, c'est son premier mouvement; mais il finit bientôt par se rendre. Le sentiment de son ignorance l'écrase, la difficulté de la lutte l'épuise, il subit l'influence; et dans ce rôle honteux de succube il est encore content pourvu que l'écrivain, en lui imposant l'idée et la forme, lui laisse au moins manier librement son outil. Et qu'on ne s'y trompe pas, l'outil se gâte quand la dignité de l'artiste et son intelligence ainsi refoulée n'habitent plus que son poignet. A ceux-là seuls qui ont compris l'art dans son unité, dans son but, autant que dans ses moyens, appartient exclusivement la palme de l'exécution manuelle; car, au-dessus des artistes habiles, les artistes intelligents et studieux trônent encore par l'habileté, parce que les grands génies et les fiers caractères, en méprisant davantage les petites choses, les surmontent plus facilement.

Que veut-on que les artistes deviennent au milieu de cette absence de toute idée nette, de toute vue saine, sur la marche et la mission de l'art? Faut-il qu'ils se laissent aller au gré de tous les systèmes contraires? Faut-il qu'ils passent par toutes les séductions de la parole écrite, et toutes les déceptions des expériences provoquées par des gens étrangers à leur esprit, à leurs

ressources, à leurs besoins? Ou faut-il encore, comme un grand nombre d'entre eux le pratiquent, pour échapper à tout danger et à toute hésitation, qu'ils croupissent dans une indifférence abrutissante pour toute notion qui n'a pas pour but immédiat l'enseignement matériel de l'outil? Non assurément, pour leur dignité, pour leur sûreté, pour leur avancement, il ne faut ni l'un ni l'autre.

C'est donc aux artistes (car de ceux-ci il en est encore bon nombre qui peuvent rendre en ce sens de réels offices à l'art) à s'unir pour que l'histoire soit mise en lumière, la théorie affermie, et la pratique même enseignée avec clarté et conscience.

En attendant, le livre de Vasari échappera peut-être à cette fatalité attachée en France à toutes les autres entreprises sur l'art; et, s'il y échappe, il pourra assurément rendre service. Ce n'est point ici une élucubration captieuse présentée par un historien systématique; c'est un simple recueil de faits rassemblés et enregistrés dans un pêle-mêle assez insouciant, par un artiste fort occupé dans son temps. Mais cet artiste, tout passionné qu'on l'ait dépeint, tout étourdi qu'on se le figure, a partout parlé en homme compétent et profondément instruit. Mais tous les faits qu'il relate, quels que soient leur importance et leur ordre, se rapportent à une longue suite d'hommes illustres, parmi lesquels tout véritable artiste peut trouver une autorité à invoquer et un modèle à suivre. Et il ne faut pas oublier de dire ici que la plupart des hommes pour lesquels l'Italie a gardé une grande admiration, et pour la gloire desquels elle se passionne encore, ont toujours été peu connus chez nous. Toutes ces renommées modestes ont été absorbées en France par le bruit de quelques grandes supériorités. C'était bien là le droit de ces dernières, nous le reconnaissons, et nous leur faisons cette part; mais il y a aussi la part à faire de la distraction des voyageurs, de l'ignorance des écrivains, du zèle mal entendu des amateurs, et du trafic odieux des marchands d'objets d'art. C'est plus qu'il n'en faut certes pour altérer prématurément l'histoire et étouffer ses justes souvenirs. Qu'on se résigne à ne savoir des temps anciens que les grands

événements dont le souvenir échappe aux révolutions ; qu'on se résigne à ne jouir maintenant que des grandes sommités épargnées par le ravage des temps, il le faut bien ; mais se résignera-t-on aussi patiemment en présence de qui vient nous dire en France, loin du beau spectacle de la variété et de l'unité de l'école italienne : « J'ai parcouru « long-temps et je connais parfaitement l'Italie ; je ne me suis cepen- « dant arrêté que devant cinq ou six maîtres. » Ignore-t-on donc que chez les Italiens il y a presque toujours des beautés plus intimes, des traits plus originaux, s'il est possible, dans les ouvrages intermédiaires, que dans les réalisations des grands chefs d'école ? Et cela surtout dans les belles époques, parce que les maîtres du second ordre ne sont pas en Italie, comme en France, les élèves et les reflets des plus grands maîtres, mais au contraire leurs émules, et souvent leurs inspirateurs. Aussi y verrons-nous presque toujours l'élève dépasser le maître tout en le continuant, ce qui n'a guère d'analogue chez nous où le premier pas dans la voie du talent doit être nécessairement, à cause de la position de notre école, la renonciation formelle à toute influence et à tout héritage professoral, comme l'ont tour à tour et complètement prouvé le Poussin, Lesueur, le Valentin, le Puget, David, Prud'hon, Géricault, Ingres, etc.

Ainsi donc, déchirer volontairement la tradition moderne, couvrir d'une rouille factice les ouvrages modernes, c'est faire tout simplement, au milieu de la civilisation la plus avancée, l'acte le plus complet de barbarie. En effet, ne dirait-on pas, quand on lit les auteurs français qui traitent de l'art, que l'Italie moderne est arrivée à l'état de la Grèce antique, et que le voyageur ne peut plus trouver chez elle que des morceaux brisés, que des ruines éparses qui déposent de la gloire de quelques noms ? Mais si l'Italie, lasse après tant de travaux et de gloire, est maintenant déchue et se repose, elle offre au moins à l'étranger qui la visite l'aspect d'un musée bien tenu; et pour y trouver autre chose que les grandes merveilles qu'elle nous expose, il n'est pas besoin de se livrer à la recherche pénible d'un antiquaire. L'abondance et la richesse de l'art italien seraient-elles cause du dédain de nos auteurs pour les œuvres intermédiaires ?

Cela peut être. Mais alors il faut qu'ils consentent à se déclarer superficiels, et s'ils n'ont pas la force d'étudier mieux, qu'ils renoncent à étaler leurs généralisations ignorantes et leur dogmatisme insolent. A ce compte, l'histoire du monde entier serait bientôt faite : ne connaître de l'art italien que Michel-Ange, Raphaël, le Titien et Paul Véronèse, ce n'est pas connaître l'art italien, comme on l'a prétendu. Tous les hommes forts de l'Italie sont unis en faisceau par des liens qu'il n'est pas facile de rompre. Ils ont tous influé les uns sur les autres. Qui ne connaît cette glorieuse famille dans son ensemble n'en peut connaître intimement aucun membre, et qui prétend le contraire s'en fait accroire.

Cette connaissance complète de l'art italien, le Vasari est loin assurément de la pouvoir donner. Son ouvrage n'embrasse pas toute la durée du mouvement artistique de sa nation. Il prend, il est vrai, ce mouvement à sa naissance, et le conduit jusqu'à son apogée. Mais il n'en laisse pas moins en dehors, à cause du temps où il a été publié, une foule d'hommes fort intéressants, tant il y a eu de solides et de brillants talents engagés dans l'époque de la décadence. De plus, l'œuvre du Vasari, prise comme elle est, dans sa marche et dans son cadre, contient encore beaucoup de défauts et de lacunes. Ce n'est pas là certes une chose bien particulière ; mais ce qui distingue ce livre, c'est que, malgré ses opinions et ses erreurs, il ne peut jamais être confondu avec toutes ces compilations chez lesquelles la grâce des formes et la magie du style, lorsqu'elles s'y rencontrent, ne sauraient masquer l'inconsistance des principes et la fausseté des assertions.

Ce sont ces considérations qui nous ont déterminés à traduire le Vasari. Mais si jusqu'ici nous sommes confiants dans l'opportunité de notre entreprise, c'est que nous n'en avons en vue qu'une partie. En effet, notre confiance se perd quand nous pensons aux notes dont nous accompagnons notre traduction.

C'est sur ce point que nous voulons nous expliquer.

En Italie, en Allemagne, en Angleterre, le texte original du Vasari et sa version ne marchent guère qu'escortés d'une masse

compacte de commentaires, d'interprétations ou d'additions. On les a crus indispensables pour rectifier, éclaircir ou rafraîchir un auteur qui date de bientôt trois cents ans. On est loin, ce nous semble, d'y être arrivé. Nous le posons en fait ici; plus tard nous tâcherons de le démontrer. On aurait, suivant nous, très bien fait de laisser le Vasari tranquille dans son incorrection, dans sa naïveté, dans son désordre, dans sa partialité, dans tous les défauts enfin qu'on lui reproche. Son livre était né viable, ou ne l'était pas. S'il l'était, on n'avait pas besoin de lui tendre ainsi la main pour qu'il fît son chemin ; et s'il ne l'était pas, on devait en faire son deuil, en extraire le peu qu'on pouvait en extraire, et le laisser. Mais, loin de là, le recueil du Vasari était regardé comme une œuvre importante, comme le document principal, comme la base et la clef de toute saine intelligence de l'art en Italie. Il fallait donc absolument reproduire souvent ce livre, et naturellement il se trouva plus d'un écrivain satisfait d'y pouvoir attacher son nom. De plus, il y avait trop de charme à pouvoir défendre ou attaquer un homme comme Vasari, pour que beaucoup de personnes renonçassent à l'entreprendre, d'une manière ou d'une autre, en longs traités ou en simples notices, dédaigneusement et en se jouant, ou sérieusement et en creusant la matière. Pas un savant, pas un connaisseur, de ceux qui écrivent sur les arts, qui fût capable de s'en priver. Jugez quel besoin durent en avoir les gens ignorants et sans goût qui ne veulent pas, comme il est juste, paraître tels. Le Vasari, chez lui-même et de toutes parts, fut donc minutieusement contrôlé, chaudement défendu, et surtout fréquemment invectivé.

Quel parti devions-nous prendre dans la situation tout à fait exceptionnelle de notre auteur ?

Devions-nous nous borner à n'en produire qu'une simple traduction? Nous ne l'avons pas cru. Une glose en appelle une autre, c'est l'ordinaire. Nous n'eussions pas voulu commettre la première, ni attacher ce grelot au livre du Vasari, mais nous ne devions pas éviter d'entrer dans la voie ouverte. En ne donnant que la traduction du texte de notre auteur, nous n'eussions paru fournir

qu'un livre tronqué, aride, dangereux même; tant on s'était habitué à regarder la glose, sa compagne fidèle, comme une de ses parties intégrantes et vitales. C'est qu'en effet, comme une plante grimpante, et comme elle sans racine, la critique quelquefois parvient, dans sa jalousie et dans son besoin de vivre aux dépens de quelque chose, à se cramponner tellement à une œuvre, qu'il est impossible de l'en séparer. Si nous eussions reculé devant la tâche de commenter nous-mêmes le Vasari, nous eussions dû traduire les commentaires en question, puisqu'on s'était habitué jusqu'ici à les regarder comme un indispensable complément, et même comme un efficace contre-poison de l'erreur et des mauvaises passions du livre. Nous ne nous en sommes pas senti le courage. On ne se résigne pas, au moins sciemment, à un tel résultat. Nous avons donc pris notre parti. Qu'il nous ait coûté beaucoup ou peu, il est inutile de le dire ici. Nous allons seulement résumer, le plus succinctement possible, ce qu'il nous importe d'exposer aux lecteurs, pour nous faire approuver.

Nous n'avons point voulu publier le Vasari dans notre langue, et le laisser sous le coup des plus singulières préventions; chose qui lui serait arrivée, suivant nous, si nous n'eussions donné que son texte; parce qu'il n'est pas dans la nature de ce livre de pouvoir se débarrasser facilement par lui-même du renom injuste que depuis si long-temps on a travaillé avec tant d'obstination à lui faire, de même qu'il n'est pas dans sa nature de pouvoir légitimer vite les éloges nombreux qu'on lui a prodigués en bien des occasions. Il se prête mal à une lecture continue, et semble plutôt fait pour être consulté, pris et laissé tour à tour; de façon qu'à moins d'une grande contention d'esprit et d'une application pénible, on ne pourrait en embrasser l'ensemble, ce qui facilite peu une prompte détermination dans la controverse dont il a été jusqu'à présent le constant objet.

D'un autre côté, nous avons trouvé inutile de reproduire les commentaires existants. Nous nous expliquerons ailleurs sur le sens, la portée, le caractère, l'influence que nous leur attribuons.

Nous les avons remplacés dans notre publication par un travail personnel. C'est donc encore un Vasari annoté que le nôtre. Il l'a bien fallu. Les quelques personnes qui se sont rendu compte par elles-mêmes du mérite des annotations faites avant nous, tireront un mauvais augure des nôtres, nous le savons bien. Mais les personnes beaucoup plus nombreuses qui, n'ayant pas pu en juger par elles-mêmes, auraient cru que le Vasari ne pouvait se présenter convenablement sans ce fatras, trouveront leur compte chez nous. Elles n'auront point un Vasari abandonné à lui-même, sans frein et sans bride, sans précision et sans loyauté. Nous sommes là tout à fait désintéressés dans les querelles et les préjugés dans lesquels tant de gens ont dit que le Vasari s'était vautré, à ce point que son livre était devenu une sorte d'épouvantail. Nous sommes là, ayant, comme beaucoup d'autres, acquis quelques nouveaux et utiles enseignements manquant à son texte. Tout le monde, en outre, voudra croire que nous n'avons négligé de joindre à notre édition rien de réellement essentiel de ce qui se peut trouver dans les meilleures éditions italiennes.

Maintenant, si l'on a pu comprendre dans quel but nous avons voulu donner un Vasari annoté, si l'on a pu pressentir dans quelle vue nous n'avons point voulu reproduire les annotations anciennes, il reste à dire pourquoi nous avons trouvé bon d'introduire les nôtres, et quelle valeur elles peuvent avoir au fond et dans notre idée.

Les dilettanti de tous les pays se sont parfaitement entendus, comme nous l'avons déjà dit, pour piller, mutiler, contredire et calomnier notre auteur. Mais chaque nation y a apporté son procédé distinct, tout à fait en rapport avec son genre d'esprit et la manière dont elle prend les choses. Les Italiens, qui se passionnent facilement et à qui la passion donne tant de force, ont tout sacrifié pour arriver à une complète rectification du Vasari : courses et expéditions de tous genres, études et investigations de tout ordre, ils n'ont rien négligé. Or, comme voilà à peu près trois cents ans que cela dure chez eux, on peut s'en rapporter à nous, et croire que rien en France ne saurait donner l'idée de cette masse d'histoires

de traités, de discours, de raisonnements, de notices et de simples observations, entreprise et recueillie par eux à ce sujet, le tout dans l'intérêt de la vérité, et plus particulièrement encore dans l'intérêt de la justice distributive. Le malheur est que, dans cet intérêt pris trop à cœur, on se trompe soi-même quelquefois, et que l'on arrive à tromper souvent les autres; de façon que les erreurs et les mauvaises dispositions du Vasari ne deviennent plus que de très pardonnables et très insignifiantes peccadilles, à côté des sottises et des fraudes qu'un zèle mal entendu et qu'une folle prétention à briller font commettre. Mais en revanche, il faut le dire, les critiques italiens, même en suivant cette voie mauvaise, ont rendu de réels services à l'art, surtout dans ses rapports avec leur antiquité nationale et leur origine. Les plus niaises susceptibilités, les plus puériles recherches ont pu avoir de bons et notables résultats. Ainsi, la querelle ridicule et si envenimée qu'on a faite à notre auteur pour avoir nommé le Florentin Cimabue le premier en date parmi les peintres de la renaissance, a eu elle-même quelques suites heureuses. D'abord, le bruit que firent certaines découvertes propres à opposer au Vasari donna plus de valeur aux anciennes choses; une utile réaction en leur faveur apprit à les respecter et à les conserver avec le même soin et le même orgueil qu'on mettait autrefois à les replâtrer ou à les remplacer. On les colligea avec enthousiasme, on les décrivit avec emphase, ce qui sans doute n'était pas sans inconvénient; mais enfin le voyageur put les voir, et, loin de l'Italie, la gravure put en donner une idée. Ces deux derniers résultats valent mieux, pour l'histoire de l'art et pour ses progrès, que tout ce qu'ont pu imaginer d'ailleurs les écrivains spéciaux de l'Italie. Il faut néanmoins remarquer combien les voyageurs sont exposés, malgré tout le goût et toute l'attention qu'on leur peut accorder, à poser quelquefois les jugements les plus erronés. Écrivains, antiquaires, directeurs de musées, possesseurs de galeries, ou artistes, rivalisent entre eux pour exiger une admiration sans restriction, pour ce qu'ils décrivent ou ce qu'ils montrent. Leur enthousiasme emprunte les mêmes expressions en présence d'un Carlo Dolci ou d'un Raphaël,

d'un Albane ou d'un Corrége, d'un Carrache ou d'un Michel-Ange Tout pour eux est beau, admirable, sublime, divin! Les plus fortes productions des maîtres et celles de leurs derniers élèves reçoivent également l'apothéose du superlatif. Et ce qu'il y a d'étrange, c'est que, dans cette langue italienne si suave et si harmonieuse, les expressions les plus emphatiques vous séduisent plus qu'elles ne vous choquent. Ces adorateurs du beau se trompent assurément dans leurs banales adorations pour tout ce qui est sorti de leur école; mais leur culte est si sincère, leur béatitude, leurs extases sont si vraies, que l'émotion vous gagne et fait taire votre jugement. C'est ainsi qu'après avoir admiré sur parole, on se persuade n'avoir vu en Italie que des chefs-d'œuvre: erreur aussi grave que l'erreur contraire que nous avons déjà signalée et qui consiste à n'y en vouloir trouver que quelques-uns. Puis, rentré chez soi, on écrit à froid les chaudes impressions du voyage, et l'on égare ainsi tout le troupeau de ceux qui ont besoin d'écouter les exagérations d'un guide, pour savoir ce qu'ils doivent non seulement admirer, mais encore regarder. Nous réagirons contre cette disposition laudative si naturelle aux Italiens, qu'on peut la combattre même chez un homme comme le Vasari, né dans un siècle où l'admiration avait tant d'objets pour s'éprendre, et pouvait moins que dans tout autre se prodiguer à la médiocrité.

Les Allemands ne se sont pas épuisés en démarches aussi actives que les Italiens. Ils ne se sont pas répandus en recueils aussi volumineux et aussi complaisamment illustrés; mais, suivant leur usage, ils ont concentré des recherches énormes dans des publications moins importantes en apparence, et cependant plus prétentieuses au fond. On sait que c'est affaire à eux de s'envelopper dans les plus petits détails, comme dans un monde, et de prétendre s'y trouver à l'abri des exigences de l'ensemble et des principes de la généralité; comme si la ténacité et la patience, si efficaces qu'on veuille les faire, avaient été données à l'homme pour remplacer l'inspiration et cette espèce d'intuition qui le plus souvent le servent si bien. Les pèlerins allemands, à force de remuer, de fouiller les archives et les

manuscrits, les bibliothèques et les collections de l'Italie, sont parvenus à prouver que les Italiens eux-mêmes, qui cependant se targuaient d'avoir bien travaillé la matière, n'y connaissaient rien. Le savant Lanzi a été battu par les compilateurs allemands dans toutes ses têtes de chapitres, c'est-à-dire précisement dans ces pages où il expose avec tant de modération, de sens et de clarté, les commencements de chaque école. Jugez si le Vasari a dû l'être dans tout le cours de sa marche, lui qui n'avait pas passé trente ans à mettre en ordre son manuscrit, qui ne l'avait pas revu et purgé avec l'attentive assiduité d'un moine savant comme Lanzi, mais qui, au contraire, s'était en quelque sorte félicité d'avoir mené jusqu'au bout son œuvre, avec tout l'abandon d'un artiste, au milieu des occupations et des loisirs de son atelier. Du moment que non seulement Lanzi, mais encore Collucci, Lami, Malvasia, Tiraboschi, Zaist, Ridolfi, Volta et tant d'autres, étaient traités par-dessous jambes, et comme des observateurs éventés qui n'avaient rien su démêler ni rien pu préciser dans les questions incertaines évoquées par la toute-puissante patience des Allemands, jugez combien le Vasari dut faire pauvre figure devant leur sévère tribunal. Il n'est pas d'énormités et d'hérésies, en fait de goût et d'érudition, d'archéologie et d'estétique dont on ne l'ait atteint et convaincu. Enfin, de petits détails en petits détails, d'erreurs contestées en erreurs reconnues, les Allemands en sont arrivés à établir que l'art italien venait d'eux, qu'eux seuls ont su conserver ce divin art primitif auquel ils convient maintenant toute l'Europe artistique à retourner. Nous nous risquerons jusqu'à nous expliquer sur ces prétentions.

Les Français ont beaucoup écrit sur les arts ; mais quels livres ? De pauvres abrégés, d'insuffisantes et obscures compilations ; le tout plein d'une science controuvée, d'aperçus sans portée et sans liens, de renseignements sans autorité et sans crédit. Nous avons bien quelques critiques ingénieux, pénétrants et forts, la France pouvait-elle en manquer ? mais il faut reconnaître que ces critiques ont souvent remplacé l'examen consciencieux et la connaissance intime des moyens, de l'essence et du but de l'art, par

les saillies de l'esprit et les hardiesses de l'ignorance. La facilité, la verve, la pénétration des hommes les plus ingénieux, ne suffisent pas pour asseoir une doctrine; et c'est sur une doctrine cependant que toute critique bien faite doit se fonder. Néanmoins on peut dire que les écrivains français se sont en général montrés moins passionnés, moins partiaux, moins systématiques que les Allemands; mais il est fort à croire que le manque de conviction les a un peu aidés dans leur modération. Ils ont à peine effleuré la matière, et ils paraissent avoir trop compté sur l'éternel incognito de plusieurs livres fort intéressants, assez rares, et en tous cas non traduits. Quant à notre Vasari, que de gros volumes sont sortis de ses flancs, et qu'on a donnés comme tout à fait neufs et excellents! Nous ne les citerons pas, pour éviter le scandale. Ce qu'il y a de plus surprenant dans cette manœuvre, c'est que l'on s'aperçoit, par une étude approfondie de notre auteur, que les savants et les académiciens qui l'ont mis le plus impudemment à contribution n'ont pas même pris la peine de le lire, et se sont contentés de le feuilleter avec des ciseaux à la main, craignant sans doute la fatigue et la perte de temps que leur aurait causées la lecture attentive de dix volumes. Il en est même parmi eux qui, désirant s'éviter la peine de penser pour leur compte, et voulant paraître maîtres de leur sujet, ont trouvé assez commode de profiter de l'abandon peu réfléchi, de la surabondance et des divagations contradictoires du Vasari, de telle sorte qu'ils puisent à la fois chez lui et l'énonciation d'une erreur, et les arguments qui la combattent. Parés ainsi d'une sagacité usurpée, affectant ainsi une grande profondeur, ils ornent le tout d'un cliquetis de paroles brillantes et de phrases alambiquées, tout à fait en dehors de l'art; et pourtant ces œuvres superficielles et boursouflées n'en ont pas moins des prôneurs et des admirateurs. Stimulés par l'amour de la vérité, nous tâcherons de faire ressortir leur inconsistance et leurs écarts.

Voilà dans quel sens et pourquoi nous nous sommes permis d'ajouter aux vies des artistes les plus célèbres nos annotations ou commentaires. Après avoir mûrement réfléchi par où avaient péché

les autres, nous tâcherons de nous surveiller nous-mêmes. Nous sommes sûrs au moins de pouvoir laisser de côté ce qu'il peut y avoir d'étroit et d'exclusif dans les affections de l'atelier, de ne point exalter ou dénigrer les hommes au gré de nos goûts particuliers ; de ne point viser enfin à accabler sous son ignorance dans l'estétique un écrivain qui parle d'art de la façon dont en ont parlé le Ghiberti, Leon-Battista Alberti, le Vinci, Bramante, Raphaël, Michel-Ange et Palladio, quand nos arts florissaient, long-temps avant que l'estétique fût inventée.

PRÉFACE DE L'AUTEUR.

La plupart des écrivains prétendent que la peinture et la sculpture furent trouvées par les Égyptiens; d'autres attribuent aux Chaldéens les premières figures en relief et accordent aux Grecs l'invention du pinceau et de la couleur ; mais moi, je soutiens que le dessin, ce principe créateur et vivifiant de la peinture et de la sculpture, posséda toute sa perfection dès l'origine des choses. Quand Dieu eut fait le monde et orné le ciel de corps lumineux, il traversa avec son intelligence la limpidité de l'air, descendit sur la terre et forma l'homme. Qui donc osera dire que ce modèle pétri par la main du Tout-Puissant n'offrît pas le type parfait de toutes les beautés que réclame la sculpture, et de la morbidesse et du choc harmonieux des lumières et des ombres que cherche la peinture?

Le divin architecte du temps et de la nature ne tira pas sans motif la première image de l'homme du limon de la terre. Il voulut montrer que la perfection doit sortir de l'imperfection. Ainsi voyons-nous les sculpteurs et les peintres corriger, effacer, et retoucher leurs ébauches avant de les amener au point qu'ils désirent.

On ne peut affirmer avec certitude que les hommes aient pratiqué avant le déluge la peinture et la sculpture. Cependant rien n'est plus croyable ; car, deux cents ans seulement après le déluge, Bélus, fils du superbe Nemrod, fit sculpter une idole; et sa bru, la fameuse Sémiramis, orna Babylone de diverses figures d'animaux peints et coloriés, de sa propre

statue et de celles de Ninus, son mari, de son beau-père, de sa belle-mère et de son arrière-belle-mère, auxquels Diodore donne les noms de Jupiter, de Junon et d'Opis. Ces statues servirent peut-être de modèles aux Chaldéens pour tailler les figures de leurs dieux, puisque la Genèse nous apprend que cent cinquante ans après, Rachel, en fuyant la Mésopotamie avec Jacob son mari, déroba les idoles de son père Laban. De même que les Chaldéens, les Égyptiens s'adonnèrent à la peinture et à la sculpture, comme le prouvent le tombeau merveilleux du roi Osimandias longuement décrit par Diodore, et la loi de Moïse, portant peine de mort contre ceux qui feraient des images. En descendant de la montagne, Moïse trouva le veau d'or solennellement adoré par son peuple. Furieux de voir les honneurs divins accordés à cette vile idole, il la rompit, la réduisit en poudre, et ordonna aux lévites de passer au fil de l'épée plusieurs milliers des coupables enfants d'Israël. Le crime consistait dans l'adoration et non dans la fabrication des statues ; car on lit dans l'Exode que Dieu accorda lui-même l'art de travailler le marbre et toutes sortes de métaux à Béseléel, de la tribu de Juda, et à Ooliab, de la tribu de Dan, qui, pour ranimer la ferveur du peuple, exécutèrent les deux chérubins d'or, les chandeliers, le voile, les broderies des vêtements des prêtres et le tabernacle.

Les hommes, voulant dans leur orgueil rester immortels, trouvèrent donc le moyen de sculpter des statues. Selon Diodore, les Éthiopiens découvrirent cet art, les Égyptiens le possédèrent ensuite et le transmirent aux Grecs. Du temps d'Homère, la peinture et la sculpture étaient arrivées à toute leur perfection, si l'on ajoute foi à l'admirable description du bouclier d'Achille, que le divin poëte nous a laissée; d'un autre côté, Lactantius Firmianus assure que Prométhée fut l'inventeur de la sculpture, et qu'à l'exemple de Dieu il façonna l'image de l'homme avec le limon de la terre. Enfin Pline écrit que l'Égypte fut redevable de l'art du dessin à Gigès de Lydie, qui s'avisa de suivre et de circonscrire avec un charbon le contour de l'ombre que son corps proje-

tait sur un mur. On se contenta de ces profils, ajoute Pline, jusqu'au moment où Philoclès d'Égypte, Cléante, Ardice de Corinthe et Téléphanes de Sicyone imaginèrent de les colorier. Chez les Grecs, Cléophante de Corinthe fut le premier qui peignit, et Apollodore le premier qui se servit du pinceau. La Grèce vit fleurir, entre autres artistes célèbres, les peintres Polygnote de Thasos, Zeuxis, Timagoras, Aglaophon et le fameux Apelle si justement apprécié par Alexandre-le-Grand, les statuaires Phidias d'Athènes, Praxitèle et Polyclète, les graveurs Lysippe et Pirgotèle, et le sculpteur en ivoire Pygmalion qui, dit-on, donna la vie à une statue.

A Rome, la peinture était en si haut crédit, que ceux qui la cultivèrent obtinrent le titre de citoyen et de grandes dignités. Un décret défendait aux esclaves d'exercer cet art dans la ville, et si quelques-uns venaient par hasard à s'y distinguer, on leur accordait la liberté et d'honorables récompenses. Les Romains avaient un tel respect pour les beaux-arts, que, lors du siége de Syracuse, Marcellus voulut non seulement que l'on traitât avec égard un peintre fameux, mais encore que l'on épargnât un quartier où se trouvait un tableau précieux qui servit ensuite à orner son triomphe. Lorsque Rome eut presque entièrement dépouillé le monde, elle s'empara des artistes et de leurs chefs-d'œuvre ; ainsi elle dut aux étrangers plus qu'à ses propres citoyens les statues qui la rendent si belle. On avait pu en compter plus de trente mille en bronze et en marbre dans la petite île de Rhodes, non moins à Athènes, un bien plus grand nombre à Olympie et à Delphes ; à Corinthe elles étaient incalculables. Ne sait-on pas que Nicomède, roi de Lycie, livra presque toutes les richesses de son peuple en échange d'une Vénus de Praxitèle ? Attale ne fit-il pas de même ? Il paya plus de six mille sesterces un Bacchus peint par Aristide. Ce tableau fut placé avec une pompe extraordinaire par Lucius Mummius dans le temple de Cérès à Rome. Mais, malgré tous les honneurs rendus à la noblesse de la peinture, il faut avouer que l'on ne sait rien de certain

sur son origine. Nous l'avons déjà dit, on la voit pratiquée dès les plus anciens temps chez les Chaldéens; certains auteurs attribuent son invention aux Éthiopiens, et les Grecs s'en font eux-mêmes honneur. Peut-être ne serait-il pas déraisonnable de penser qu'elle exista encore plus anciennement chez les Toscans, comme l'affirme notre Leon-Battista Alberti. Le merveilleux tombeau de Porsenna à Chiusi ne viendrait-il pas justifier cette opinion? Il y a peu de temps, n'a-t-on pas déterré, entre les murs du labyrinthe, quelques tuiles en terre cuite, ornées de figures en demi-relief d'un travail si délicat, qu'il est facile de reconnaître que déjà à cette époque l'art était arrivé à l'apogée de la perfection? Ne voyons-nous pas chaque jour de nombreux fragments de ces vases rouges et noirs d'Arezzo couverts d'admirables figurines, de bas-reliefs et de petits masques qui dénotent, chez les maîtres de cet âge reculé, la plus haute habileté? Les statues trouvées à Viterbe, au commencement du pontificat d'Alexandre VI, n'annoncent-elles pas que la sculpture était en honneur en Toscane? On ne saurait dire précisément à quel siècle elles remontent; mais leur style, le mode des tombeaux et des fabriques, les inscriptions en lettres toscanes, indiquent suffisamment qu'elles sont de toute antiquité et qu'elles appartiennent à un temps où les arts étaient cultivés avec un rare bonheur. Devons-nous fournir des preuves plus convaincantes encore? De nos jours, c'est-à-dire l'an 1554, n'a-t-on pas rencontré, en creusant les fortifications d'Arezzo, la Chimère en bronze de Bellérophon? Cette figure, dans le style étrusque, montre que très-anciennement l'art n'avait plus aucun progrès à désirer en Toscane. On présume, car personne n'entend aujourd'hui la langue étrusque, que quelques lettres gravées sur une griffe expriment soit une date, soit le nom du sculpteur ou de la figure. Ce morceau précieux par sa beauté et son antiquité a été placé par le duc Cosme dans la salle des stances neuves de son palais où j'ai peint les actions du pape Léon X. Le seigneur duc possède également plusieurs statues en bronze du même style, qui ont été trouvées dans le même endroit.

Quoi qu'il en soit, les ténèbres qui enveloppent les antiquités grecques, éthiopiennes et chaldéennes, aussi bien que les nôtres, ne permettent aux historiens que de se livrer à des conjectures plus ou moins hasardées. Quant à moi, je crois ne m'être point écarté de la vérité en disant que l'art doit son origine à la nature elle-même, que le monde offrit le premier modèle, et que le maître fut cette divine intelligence qui nous rend supérieurs aux autres animaux et même semblables à Dieu, s'il est permis de le dire. De nos jours on a vu, comme j'espère le démontrer avant peu, de simples enfants grossièrement élevés dans les bois copier, sans autre guide que leur génie, les vives peintures et les riches sculptures de la nature. Avec combien plus de raison alors peut-on penser que les premiers hommes, doués de facultés vierges, trouvèrent, améliorèrent et enfin conduisirent à la dernière perfection ces nobles arts dont l'univers leur fournissait les plus beaux modèles. Je ne nierai pas que l'art ait eu un commencement, un premier metteur en œuvre. Je ne nierai pas davantage que les premiers dessinateurs, les premiers peintres, les premiers sculpteurs se soient prêtés de mutuels secours. Notre art n'a pu produire spontanément des chefs-d'œuvre, je le sais. Mais je soutiens que vouloir déterminer que tel ou tel l'ait inventé est chose très scabreuse et même peu nécessaire. Ne suffit-il pas de savoir quelle fut son origine? Comment connaîtrions-nous les artistes dont les ouvrages qui sont pour ainsi dire leur vie et leur renommée ont été détruits par le temps, sans qu'il se soit trouvé aucun écrivain pour en transmettre la mémoire à la postérité? Et lorsque parurent des historiens qui songèrent à parler des hommes qui les avaient précédés, ils ne purent s'occuper de ceux dont le souvenir était perdu; de sorte que pour eux les premiers artistes furent précisément les derniers, dont le nom avait été épargné par le temps. Ainsi tout le monde s'accorde à dire que le premier poëte fut Homère. Cependant Homère déclare lui-même que d'autres existèrent avant lui; mais ceux-là étaient tombés dans l'oubli depuis plus de deux mille ans. Maintenant il est

temps d'abandonner cette question obscure et d'aborder un sujet plus facile. Nous serons placés sur un plus ferme terrain pour traiter de la perfection des beaux-arts, de leur décadence et de leur restauration, ou, pour mieux dire, de leur renaissance.

Les Romains virent les arts se développer bien tard, si, comme on le prétend, leur première statue fut une image de Cérès formée avec les deniers de Spurius Cassius, condamné à mort par son propre père pour avoir aspiré à la royauté. La peinture et la sculpture atteignirent chez eux une perfection qu'elles ne purent conserver jusqu'à la fin du règne des douze Césars. Les monuments élevés par les empereurs montrent que chaque jour le dessin s'enfonçait de plus en plus dans une mauvaise voie. Sous Constantin, la sculpture et l'architecture arrivèrent, à Rome, à un degré de faiblesse vraiment déplorable. Lorsque le peuple romain voulut construire au Colysée un arc de triomphe en l'honneur de cet empereur, ne fut-on pas forcé, faute de bons maîtres, de se servir, non seulement de marbres sculptés du temps de Trajan, mais encore de ces dépouilles qui avaient été apportées à Rome des diverses parties du monde? Ces bas-reliefs, ces statues, ces colonnes, ces corniches, tous ces ornements en un mot qui appartiennent à une autre époque ne servent qu'à faire ressortir les défauts des productions des ignorants ouvriers de Constantin. Avant de tomber si bas, la sculpture avait dû commencer depuis long-temps à se dégrader, et cependant les Goths et les autres nations barbares n'étaient pas encore venus ravager l'Italie. Il est vrai cependant que l'architecture avait moins souffert que les autres arts du dessin. Les bains et le grand portique décoré de colonnes de porphyre et de chapiteaux de marbre, que Constantin bâtit à Laterano, sont très bien entendus, tandis que les mosaïques, les incrustations et les stucs produits par les maîtres d'alors forment un contraste choquant avec les autres ornements du même genre auxquels ils sont mêlés et qui, pour la plupart, sont tirés des temples des dieux des gentils.

Le jardin d'Equitius, que Constantin transforma en église

chrétienne, et le magnifique temple de San-Giovanni-Laterano viennent également à l'appui de ce que nous avons avancé, c'est-à-dire que de son temps la sculpture était déjà sur la pente rapide de la décadence. Le Christ et les douze apôtres qu'il fit exécuter en argent sont d'un goût grossier et ne dénotent aucun art et presque aucune connaissance du dessin. Il suffit de considérer avec soin les médailles de Constantin et les statues des sculpteurs de son temps, qui ornent aujourd'hui le Capitole, pour se convaincre qu'elles sont bien loin de la perfection des médailles et des statues des autres empereurs. Toutes ces choses montrent que la sculpture dégénéra même avant la venue des Goths en Italie. L'architecture, comme nous l'avons dit, eut moins à souffrir, et cela n'est pas étonnant, les architectes avaient à leur disposition une foule de précieux matériaux et pouvaient facilement imiter les anciens édifices qu'ils avaient toujours devant les yeux.

Le temple du prince des apôtres, au Vatican, n'était riche que de colonnes, de bases, de chapiteaux, d'architraves, de corniches, de portes, d'incrustations et d'autres ornements fournis par d'anciens et magnifiques monuments. On pourrait en dire autant de San-Lorenzo hors des murs, et des églises de Santa-Croce à Jérusalem et de Santa-Agnesa, construites par Constantin, la première, à la sollicitation de sa mère Hélène, et la seconde, à la prière de sa fille Constance. Personne n'ignore que les fonts où l'on baptisa cette princesse et une de ses sœurs furent ornés de fragments d'une haute antiquité, tels que ce pilier de porphyre couvert de figures sculptées, ces candélabres en marbre d'un travail si admirable, et ces enfants en bas-relief d'une beauté extraordinaire. Il est donc évident que du temps de Constantin la sculpture et les autres arts étaient en pleine décadence. Constantin, en quittant Rome pour fixer le siége de l'empire à Byzance, vint encore précipiter leur ruine. Il transporta en Grèce, non seulement tous les meilleurs artistes, mais aussi une quantité prodigieuse de statues et de sculptures de tout genre.

Après le départ de Constantin, les Césars, qu'il laissa en Italie, continuèrent de bâtir à Rome et ailleurs; mais, malgré tous leurs efforts, la sculpture, la peinture et l'architecture allèrent toujours de mal en pis. Cela advint peut-être, parce que les choses humaines, une fois en décadence, ne s'arrêtent que quand elles sont tombées au plus bas. Du temps du pape Liberius, les architectes tâchèrent de faire un chef-d'œuvre de Santa-Maria-Maggiore; et combien ne restèrent-ils pas loin de leur but? Cette église, à l'érection de laquelle on avait appliqué des dépouilles enlevées çà et là, est bien proportionnée; mais ses stucs et ses peintures sont maigres et pauvres de dessin, et une foule de ses parties prouvent l'imperfection des arts. Plusieurs années après, lorsque les chrétiens étaient persécutés sous Julien l'Apostat, on construisit sur le mont Celius un temple dédié à saint Jean et à saint Paul martyrs, qui montra clairement que l'art était presque entièrement perdu. Tous les édifices, en un mot, que produisit alors la Toscane en font foi. Il suffit de citer, entre autres, le temple hors des murs d'Arezzo, dédié à l'évêque Donato qui souffrit le martyre avec le moine Hilarion sous Julien l'Apostat.

Il ne faut attribuer le déplorable état de l'art à cette époque qu'au manque de bons architectes. On consacrait des sommes énormes à l'érection de tous ces monuments. Ainsi on n'épargna véritablement aucune dépense pour orner le temple de San-Donato de colonnes de granit, de porphyre et de marbre, arrachées au théâtre, au Colysée et à d'autres édifices antiques qui existaient à Arezzo avant que cette ville ne fût convertie à la religion du Christ. Il est évident pour moi que si, avec de telles ressources, les Arétins eussent eu de meilleurs architectes, ils auraient facilement produit un chef-d'œuvre; car dans ce qu'ils firent on voit qu'ils n'ont reculé devant rien pour enfanter quelque chose de riche et de beau. Toutefois, comme nous l'avons déjà dit si souvent, l'architecture avait moins perdu que les autres arts : on travailla, à la même époque, à agrandir l'église de Santa-Maria-in-Grado en l'honneur de

saint Hilarion qui l'avait long-temps habitée, avant d'aller cueillir avec saint Donato la palme du martyre. Mais, par une déplorable fatalité, presque toutes les nations barbares se soulevèrent contre les Romains, et causèrent bientôt, non seulement l'abaissement, mais encore la ruine du grand empire et de Rome elle-même qui ensevelit sous ses décombres les arts et les artistes, les sculpteurs, les peintres et les architectes. La peinture et la sculpture, arts d'agrément plus que d'utilité, se ressentirent tout d'abord de ces désastres. L'architecture, art indispensable, reçut de cruelles mais moins rudes atteintes. Le souvenir même des statues, des bas-reliefs et des tableaux, n'aurait pas tardé à s'évanouir, si l'on n'avait encore attaché quelque prix à la représentation de certains hommes. Ainsi les amphithéâtres, les théâtres, les thermes, les aqueducs, les temples, les obélisques, les colysées, les pyramides, les arcs de triomphe, les trésors publics et les tombeaux, grâce à des portraits et à des inscriptions, virent échapper quelques rares chefs-d'œuvre à la brutalité et à la rage de barbares qui n'avaient de l'homme que la figure et le nom. Les Visigoths, commandés par Alaric, assaillirent l'Italie, et deux fois saccagèrent la ville de Rome. Les Vandales, venus d'Afrique, les imitèrent. Leur roi, Genseric, non content de son butin, de ses dévastations et de ses cruautés, emmena en captivité la fleur de la jeunesse, et Eudoxie, femme de l'empereur Valentinien, tué peu de temps auparavant par ses propres soldats en qui ne vivait plus l'ancienne valeur romaine. Depuis que Constantin avait transporté les meilleures troupes à Byzance, l'armée n'était plus retenue par aucun frein. La vertu n'était plus qu'un mot; rien n'était respecté: les lois, les costumes, les noms et le langage avaient été changés : au milieu de toutes ces calamités, quel génie aurait pu se développer? Mais les beaux-arts furent attaqués avec plus d'acharnement encore par la nouvelle religion chrétienne, qui, après une longue et sanglante lutte, avait renversé l'ancienne foi des gentils. Ardents à anéantir tout ce qui pouvait rappeler le paganisme, les chrétiens détruisirent, non seulement les statues merveilleuses, les sculptures, les

peintures, les mosaïques et les ornements des faux dieux, mais encore les images des grands hommes qui décoraient les édifices publics. Pour bâtir leurs églises, ils jetèrent à terre les plus beaux temples des idoles. Pour enrichir la basilique de saint Pierre, ils arrachèrent les colonnes du môle d'Adrien et de quantité d'autres monuments.

La haine contre les faux dieux poussait seule le christianisme à agir ainsi; mais il n'est pas moins vrai que ce zèle trop fougueux causa la perte des beaux-arts. Enfin, pour compléter ces graves infortunes, la colère de Totila, semblable à la foudre, tomba sur Rome. Cette malheureuse ville, après avoir vu raser ses murailles et ses plus admirables monuments, après avoir été dépouillée de ses habitants, fut livrée aux flammes. Pendant dix-huit jours, aucun être vivant ne foula ses décombres fumants. Les statues, les peintures, les mosaïques, les stucs les plus précieux furent renversés, mutilés, brisés avec une rage effroyable. Les rez-de-chaussée des palais et des autres édifices, ornés de peintures, de stucs et de statues, restèrent ensevelis sous les ruines, et nous conservèrent tous ces chefs-d'œuvre que l'on a retrouvés de nos jours. Pendant long-temps on cultiva la vigne sur le terrain qui couvrait ces chambres souterraines auxquelles les modernes ont donné le nom de *grottes*, d'où est venu celui de *grotesques* aux peintures qu'elles renferment. Lorsque Narsès eut chassé les Ostrogoths, Rome se repeupla; mais, cent ans plus tard, Constant II, empereur de Constantinople, abusa de la confiance des Romains, et s'empara de tout ce qui avait été épargné dans leur ville plutôt par le hasard que par la volonté de leurs ennemis. Constant, il est vrai, ne put jouir de sa proie: jeté par une tempête sur les côtes de la Sicile, il perdit la vie en même temps que son butin et son trône. Les dépouilles de Rome vinrent au pouvoir d'une flotte sarrasine qui pilla la Sicile, et furent transportées à Alexandrie, à la honte de l'Italie et du christianisme. Ainsi tout ce qui avait échappé aux papes et à la fureur de saint Grégoire éprouva un funeste sort entre le mains de Constant, ce Grec infâme. Tous les bons modèles

ayant disparu, les sculpteurs et les peintres retombèrent dans une grossière ignorance, et n'eurent d'autres guides que leur génie inculte. Ils restèrent en cet état avant et pendant la domination des Lombards. Leurs travaux ne sauraient être pires, comme le prouvent entre autres choses ces figures grecques de saints défenseurs de l'Église dans les conciles, que l'on voit sous le portique de Saint-Pierre de Rome.

La ville et l'exarchat de Ravenne, et surtout l'église de Santa-Maria-Ritonda, renferment une foule de semblables ouvrages exécutés peu de temps après l'expulsion des Lombards d'Italie. Je dois dire, en passant, un mot de la merveilleuse coupole de Santa-Maria-Ritonda, large de dix brasses et formée d'un seul bloc de pierre. Il est vraiment difficile de comprendre comment on a pu élever à une telle hauteur cette masse qui pèse plus de deux cent mille livres. Mais retournons à notre sujet. Il ne sortit donc, nous le répétons, des mains des peintres et des sculpteurs de cette époque que des productions informes et ridicules. Les architectes se jetèrent également dans la mauvaise voie. La mort des maîtres et la destruction des édifices leur firent oublier les bons principes. Ils ne s'astreignirent à aucun ordre, à aucune mesure, et employèrent ce mode barbare auquel nous avons donné le nom de *tudes ue*. Ils restèrent en possession du terrain jusqu'au moment où surgirent de nouveaux artistes qui adoptèrent une meilleure manière qui se rapprochait un peu de l'antique. L'Italie est couverte de vieilles églises et de monuments dans ce style. Les palais élevés à Ravenne par le roi Théodoric se distinguent par leur grandeur et leur magnificence, mais sont loin d'être d'une architecture bien entendue; on peut en dire autant de Santo-Stefano à Rimini, de San-Martino à Ravenne, du temple de San-Giovanni-Evangelista bâti, l'an 438 environ, dans la même ville, par Galla Placidia; de San-Vitale, construit l'an 547; de l'abbaye di Classi; et, en un mot, d'une foule d'autres temples et monastères que l'on érigea après les Lombards. Tous ces édifices, nous l'avons dit, sont grands et magnifiques, mais d'une ar-

chitecture grossière, comme les abbayes de l'ordre de Saint-Benoît en France, l'église et le monastère de Monte-Casino, le temple de San-Giovanni-Battista à Monza, construit par Théodolinde, reine des Goths, à laquelle le pape saint Grégoire adressa ses dialogues. Théodolinde orna ce temple de peintures représentant l'histoire des Lombards. On voit que ces peuples se rasaient le derrière de la tête et se teignaient jusqu'au menton. Sous un manteau de diverses couleurs, ils portaient de larges vêtements en toile. Leurs chaussures, retenues par des courroies, laissaient le pied découvert.

A peu près vers la même époque, et dans le même style, furent construites à Pavie les églises de San-Giovanni par Gondeberte, fille de Théodolinde; de San-Salvadore, par Aribert qui succéda à Rodoald, mari de Gondeberte; de Sant'-Ambruogio, par Grimoald, roi des Lombards, qui s'empara de la couronne de Pertharite, fils d'Aribert. Après la mort de Grimoald, Pertharite remonta sur son trône, et éleva à Pavie un monastère de femmes en l'honneur de la Vierge et de sainte Agathe. La reine, de son côté, construisit celui de la Vergine-Maria-in-Portica, hors des murs de la ville. Godebert, fils de Pertharite, bâtit aussi un monastère et le temple de San-Giorgio-di-Coronate à l'endroit où il avait remporté une victoire. Le temple de San-Piero-in-Cieldauro édifié à Pavie par Luitprand, roi des Lombards, du temps du roi Pepin, père de Charlemagne; l'église de San-Piero-Clivate, dont Didier, successeur d'Astolphe, enrichit le diocèse milanais; le monastère de San-Vincenzio à Milan, et celui de Santa-Giulia à Brescia, se distinguent également par une grande richesse et un goût barbare et désordonné. L'architecture s'améliora ensuite un peu, et Charlemagne construisit à Florence l'église de Sant'-Apostolo qui, malgré sa petite dimension, est d'un très beau style. Les fûts des colonnes sont élégants et bien proportionnés : les chapiteaux et les arceaux des deux petites nefs montrent que la Toscane avait encore conservé ou produit quelques bons artistes. Enfin l'architecture de cet édifice est telle, que Filippo Brunelleschi ne dédaigna pas de l'imiter dans les églises de Santo-Spirito et de

San-Lorenzo. On remarque les mêmes progrès à Venise, dans l'église de San-Marco, laquelle (pour ne rien dire de San-Giorgio-Maggiore, bâti l'an 978 par Giovanni Morosini), fut commencée sous le dogat de Giustiniano Particiaco, lorsque les reliques de saint Marc furent apportées d'Alexandrie. Plusieurs incendies ayant endommagé cette église, on la refit sur les mêmes fondements dans la manière grecque, et en un mot telle que nous la voyons aujourd'hui. Ces travaux, qui nécessitèrent d'énormes dépenses, furent confiés à plusieurs architectes grecs, l'an 973, du temps du doge Domenico Selvo, et ne furent achevés que l'an 1140, sous le dogat de Piero Polani. A la même époque, le comte Ugo, marquis de Brandebourg, bâtit en Toscane sept abbayes dans le style grec, comme celles de Florence et de Settimo. Tous ces édifices et les vestiges de ceux qui ont été renversés témoignent que l'architecture, fortement abâtardie et très éloignée de la manière antique, se soutenait néanmoins encore un peu. A l'appui de cette assertion, nous pourrions citer beaucoup d'anciens palais élevés à Florence après la ruine de Fiesole, dont, à la vérité, les portes, les fenêtres et les cintres aigus, selon l'usage des architectes d'alors, dénotent toujours quelque barbarie. L'an 1013, du temps de Messer Alibrando, citoyen et évêque florentin, l'art reprit de la vigueur dans la réédification de la belle église de San-Miniato-in-sul-Monte. Les ornements de marbre de l'intérieur et de l'extérieur, les portes, les fenêtres, les colonnes et les corniches de la façade, montrent que les architectes toscans s'efforcèrent d'imiter le bon style antique dont l'ancien temple de San-Giovanni leur offrait le modèle. Dans le même temps, la peinture qui était presque morte reprit quelques forces, comme le prouve la mosaïque de la grande chapelle de l'église de San-Miniato.

Dès lors les arts du dessin commencèrent à s'améliorer peu à peu en Toscane. L'an 1016, les Pisans jetèrent les fondements de leur cathédrale, composée de cinq nefs et presque entièrement revêtue en marbres à l'intérieur et à l'extérieur. Ce temple, construit d'après le modèle et les dessins de Bus-

chetto, habile architecte grec, natif de Dulichium, fut décoré de colonnes, de bases, de chapiteaux, de corniches et de fragments antiques rapportés des pays lointains par les flottes victorieuses des Pisans, qui étaient parvenus à leur plus haut degré de puissance. Buschetto appliqua avec un rare talent, à l'érection de sa basilique, tous ces matériaux si divers de forme et de proportion. Il divisa fort ingénieusement la façade en plusieurs étages qui vont en diminuant de hauteur, et qui sont ornés de colonnes et de statues antiques ainsi que les portes principales. Buschetto reçut une honorable sépulture près de la porte del Carroccio. On grava sur son tombeau trois épitaphes dont nous ne citerons que celle-ci :

Quod vix mille boum possent juga juncta movere,
Et quod vix potuit per mare ferre ratis,
Buschetti nisu, quod erat mirabile visu,
Dena puellarum turba levavit onus.

Comme nous avons fait mention plus haut de l'église de Sant'-Apostolo de Florence, nous devons dire que, sur une tablette de marbre qui orne un des côtés du maître-autel, on lit l'inscription suivante :

VIII. V. DIE VI APRILIS *in resurrectione* DOMINI KAROLUS *Francorum rex a Roma revertens, ingressus Florentiam cum magno gaudio et tripudio susceptus, civium copiam torqueis aureis decoravit.* ECCLESIA *sanctorum apostolorum in altari inclusa est lamina plumbea, in qua descripta apparet præfata fundatio et consecratio facta per* ARCHIEPISCOPUM TURPINUM *testibus* ROLANDO *et* ULIVERIO.

Le monument de Buschetto donna une nouvelle impulsion aux esprits en Italie et surtout en Toscane. L'an 1032, on jeta les fondements de l'église de San-Paolo en présence du bienheureux Atto, évêque de Pistoia. Beaucoup d'autres

édifices commencèrent également à s'élever ; mais leur description nous entraînerait trop loin.

L'an 1060, les Pisans achevèrent le temple circulaire de San-Giovanni en face et sur la place même de leur cathédrale. On lit dans un ancien registre de l'œuvre de la cathédrale, que les colonnes, les pilastres et les voûtes de cette église furent exécutés en quinze jours : fait merveilleux et presque incroyable. On trouve dans le même registre que, pour subvenir aux frais occasionnés par ces travaux, chacun des trente-quatre mille feux que renfermait alors la ville de Pise fut frappé d'un impôt d'un denier. Certes, plusieurs parties de cette entreprise, telles que la voûte de la tribune couverte en plomb et construite en forme de poire, nécessitèrent de grandes dépenses et présentèrent de notables difficultés. Des colonnes et des sculptures nombreuses enrichissent l'extérieur du temple. Le Christ et les douze apôtres en demi-relief ornent la porte d'entrée.

Vers la même époque, c'est-à-dire l'an 1061, les habitants de Lucques, pour rivaliser de magnificence avec les Pisans, firent bâtir l'église de San-Martino par certains élèves de Buschetto, seuls architectes qu'il y eût alors en Toscane. Le portique de cet édifice est couvert d'ornements en l'honneur du pape Alexandre II, ancien évêque de la ville, comme l'indiquent neuf vers latins que l'on a conservés et une inscription gravée près de la porte d'entrée. Ce portique renferme encore plusieurs bas-reliefs en marbre, dont les sujets sont tirés de la vie de saint Martin. Les meilleurs sont dus au ciseau de Niccola de Pise, qui les commença cent soixante ans plus tard, du temps des fabriciens Abellenato et Aliprando, et les acheva l'an 1233. Ces sculptures de Niccola de Pise montrent combien il améliora son art.

De l'an 1060 à l'an 1250, on ne remarque aucun progrès dans les édifices élevés en Italie. Durant cette longue période, l'architecture reste stationnaire et continue de produire dans le même style des monuments dont nous parlerons quand l'occasion s'en présentera.

La sculpture et la peinture n'étaient pas plus avancées. Les chefs-d'œuvre ensevelis sous les ruines de l'Italie restaient ignorés. On prenait alors pour le type de la perfection ces horribles figures en terre ou en pierre, ces monstrueux profils grossièrement coloriés, et ces mosaïques barbares, productions d'un reste de vieux artistes grecs qui vinrent enseigner leur métier aux Italiens. Cependant, après les pillages, les bouleversements et les incendies de Rome, il restait encore assez d'arcs de triomphe, de statues et de colonnes, mais personne ne fut en état de les apprécier et de les utiliser. Enfin, l'an 1250, le ciel, touché de compassion, ouvrit les yeux aux Toscans, et leur envoya des hommes capables de discerner le bon du mauvais, de secouer le joug des *vieux* maîtres et de prendre les *anciens* pour modèles. Par *anciens* j'entends les artistes qui travaillèrent avant Constantin à Corinthe, à Athènes, à Rome et dans d'autres fameuses villes, jusqu'aux règnes des Néron, des Vespasien, des Trajan, des Adrien et des Antonin; j'appelle *vieux* ces Grecs qui parurent depuis saint Silvestre, et qui surent plutôt teindre que peindre. Leur art se bornait à tracer des profils sur un fond de couleur, comme le prouvent les mosaïques qu'ils exécutèrent en Italie et que l'on voit aujourd'hui dans toutes les vieilles églises, et entre autres dans la cathédrale de Pise et à San-Marco de Venise. Leurs peintures ne montrent que des yeux effarés, des mains raides et ouvertes, et des pieds en pointe. Les églises de San-Miniato et de Santo-Spirito, à Florence; de San-Giuliano et de San-Bartolommeo, à Arezzo; et la vieille basilique de San-Pietro, à Rome, renferment une foule de ces images qui ressemblent à des monstres plus qu'à toute autre chose. Enfin ces Grecs ne furent pas plus heureux en sculpture : on s'en convaincra sans peine en voyant les bas-reliefs d'Ognissanti et de la porte de San-Michele sur la place Padella, à Florence, quantité de tombeaux et de portes d'églises, et ces consoles composées de figures tellement informes et si mal proportionnées qu'on ne peut rien imaginer de plus pitoyable.

Jusqu'à présent j'ai discouru sur les commencements de la sculpture et de la peinture, et peut-être plus longuement que je n'aurais dû le faire en cet endroit; mais je ne me suis pas tant laissé emporter par mon sujet que par le désir d'être utile à nos artistes. En leur montrant que, semblable à l'homme, l'art naît, grandit, vieillit et meurt, j'ai voulu les mettre à même de comprendre plus facilement sa renaissance et la perfection à laquelle il est arrivé de nos jours. J'ai encore voulu que, si, par l'incurie des hommes, la malignité des siècles ou l'ordre des cieux, l'art venait à éprouver les désastres dont il a déjà été victime, mes travaux pussent servir à arrêter sa ruine ou au moins à relever le courage des artistes et à les aider, en leur rappelant les exemples et les procédés des grands maîtres que personne, s'il m'est permis de parler avec franchise, n'a pris le soin de recueillir jusqu'à présent.

Mais il est temps d'arriver à la vie de Giovanni Cimabue. Le premier il pratiqua le nouveau mode de dessiner et de peindre ; il est donc juste et convenable qu'il occupe la première place dans ce livre où je me laisserai guider par les œuvres plutôt que par les dates. J'ai rassemblé à grand'peine et à grands frais des portraits qui rendront la physionomie de chaque artiste mieux que ne saurait le faire la plus éloquente description. Si, par hasard, ces portraits n'étaient pas entièrement semblables à ceux que l'on trouverait ailleurs, je prie de vouloir bien considérer que la tête d'un homme de dix-huit ou vingt ans est toujours différente de celle d'un homme de trente-cinq ou quarante ans. A cela j'ajouterai qu'un portrait dessiné ne peut valoir un portrait peint, et que les graveurs qui n'ont aucune connaissance du dessin ne manquent jamais d'estropier une figure en lui enlevant ces finesses qui en font le charme et la ressemblance.

En somme, mes lecteurs verront que je n'ai épargné ni soins, ni dépenses, ni fatigues, ni recherches.



CIMABUE.

VIES

DES PLUS CÉLÈBRES

PEINTRES, SCULPTEURS

ET

ARCHITECTES.

GIOVANNI CIMABUE,

PEINTRE FLORENTIN.

La malheureuse Italie avait vu disparaître, au milieu du déluge de calamités qui la bouleversa, tout ce qui pouvait porter le nom d'édifice, et même tous les hommes qui cultivaient les arts, lorsque, l'an 1240, naquit à Florence, de la noble famille des Cimabui (1), Giovanni Cimabue que Dieu destinait à remettre en lumière l'art de la peinture. En grandissant, Cimabue donna des preuves d'intelligence qui engagèrent son père à l'envoyer étudier les lettres à Santa-Maria-Novella, auprès d'un de ses parents qui enseignait la grammaire aux novices du couvent. Mais Cimabue, cédant à un penchant naturel, au lieu d'écouter les leçons, passait tout son temps à dessiner sur ses livres des hommes, des chevaux, des maisons et d'autres fantaisies. La for-

tune vint d'ailleurs favoriser sa vocation. Quelques Grecs appelés à Florence par les chefs de la ville qui voulaient y faire revivre la peinture plutôt entièrement perdue qu'écartée de la bonne route, commencèrent, entre autres choses, la chapelle des Gondi, dont les voûtes et les parois sont aujourd'hui presque entièrement dégradées par le temps, comme on peut le voir à Santa-Maria-Novella (2). Entraîné par son amour pour le dessin, Cimabue s'échappait souvent de l'école et restait des journées entières à regarder travailler ces peintres qui ne tardèrent pas à le remarquer. Ils pensèrent que notre jeune élève irait loin si l'on cultivait ses dispositions. Le père de Cimabue partagea cet avis et leur confia son fils dont la joie fut grande alors. Grâce à son application et à ses qualités naturelles, il surpassa bientôt, dans le dessin et le coloris, ses maîtres qui, se souciant peu de sortir de leur ornière, se contentaient de produire des ouvrages dans ce style barbare qui caractérise cette époque, et qui est si différent de la bonne et antique manière grecque. Cimabue, tout en imitant d'abord ces Grecs, perfectionna leur art et franchit les grossières limites de leur école. Peu de temps après, son nom et ses ouvrages faisaient la gloire de sa patrie. Tout le monde admirait le devant de l'autel de Santa-Cecilia, et cette Madone qui ornait et orne encore un pilastre du chœur de Santa-Croce (3). Il peignit ensuite, d'après nature, sur un fond d'or, un saint François qu'il entoura de vingt-quatre petits tableaux renfermant l'histoire de la vie du saint.

Après avoir achevé ce travail, il entreprit pour les moines de Vallombrosa, dans l'abbaye de la Santa-Trinità de Florence, un grand tableau où il ne négligea aucun effort pour justifier la haute opinion qu'on avait conçue de lui. Il y représenta sur un fond d'or des anges en adoration devant l'Enfant Jésus soutenu par la Vierge. Ce tableau fut placé par les moines sur le maître-autel de leur église. Plus tard il céda la place à une peinture d'Alesso Baldovinetti (4), et fut relégué dans une petite chapelle de la nef gauche. Cimabue peignit ensuite à fresque l'Annonciation de la Vierge, et Jésus-Christ avec Cléophas et Luc, sur la façade principale de l'hôpital del Porcellana situé au coin de la Via-Nuova qui conduit au bourg d'Ognissanti (5). Dans ces compositions, dont les personnages sont grands comme nature, il s'affranchit du joug de la vieille manière, et traita ses figures et ses draperies avec un peu plus de vivacité, de naturel et de souplesse que les Grecs si raides et si secs, aussi bien dans leurs peintures que dans leurs mosaïques. Cette vieille manière, dure, grossière et plate, était le fruit, non de l'étude, mais d'une routine que les peintres d'alors se transmettaient l'un à l'autre depuis nombre d'années, sans songer jamais à améliorer le dessin, le coloris ou l'invention.

Le gardien, qui avait jadis confié à Cimabue les travaux de Santa-Croce, l'appela de nouveau pour exécuter le grand crucifix en bois qui orne l'église encore aujourd'hui. Satisfait de cet ouvrage, le gardien conduisit notre artiste à Pise où il lui fit pein

dre, dans le couvent de San-Francesco, un saint François qui fut regardé comme un chef-d'œuvre. La tête du saint et les plis des draperies offraient des qualités que jamais l'école grecque n'avait montrées à Pise ni même dans toute l'Italie. Cimabue laissa en outre, dans l'église de San-Francesco, une Madone avec l'Enfant Jésus et une foule d'anges à l'entour. Ce tableau, de grande dimension et sur fond d'or, fut enlevé de la place qu'il occupait d'abord, et transporté à gauche de la porte d'entrée, lorsqu'on construisit l'autel de marbre qui existe à présent. Cimabue fut comblé d'éloges et largement récompensé par les Pisans. Il peignit également dans leur ville, à la demande de l'abbé de San-Paolo-in-Ripa-d'Arno, une sainte Agnès placée au milieu de petits tableaux dont les sujets étaient tirés de sa propre vie. Cet ouvrage se trouve actuellement sur l'autel della Vergine (6).

Tous ces travaux rendirent illustre Cimabue et le firent appeler à Assise, où il peignit, dans l'église souterraine de San-Francesco, une partie des voûtes et sur les parois la vie de Jésus-Christ et celle de saint François, en compagnie de quelques peintres grecs qu'il laissa bien loin derrière lui. Encouragé par ce succès, il entreprit, sans aucun aide, les fresques de l'église supérieure. Sur quatre parois de la grande tribune, au-dessus du chœur, il représenta la Mort de Marie, Jésus-Christ transportant au ciel l'âme de sa mère sur un trône de nuages, et un chœur d'anges assistant au couronnement de la Vierge. Le bas de cette composition était rempli

d'une foule de saints et de saintes aujourd'hui détruits par le temps et la poussière. Cimabue divisa ensuite la voûte de l'église en cinq compartiments. Dans le premier, au-dessus du chœur, il peignit les quatre évangélistes plus grands que nature. On reconnaît encore aujourd'hui dans ces figures d'éminentes qualités; la fraîcheur du coloris montre que, grâce aux efforts de Cimabue, la fresque faisait des progrès remarquables. Le second compartiment est semé d'étoiles d'or sur un fond d'outremer. Le troisième renferme quatre cadres circulaires occupés par Jésus-Christ, la Vierge, saint Jean-Baptiste et saint François. Le quatrième, comme le second, est couvert d'étoiles d'or sur un fond d'outremer. Enfin le cinquième contient les quatre docteurs de l'église accompagnés des quatre premiers ordres religieux. Après avoir terminé cette voûte avec un soin incroyable, Cimabue décora, également à fresque, la partie supérieure des parois de l'église. A gauche de l'autel, il représenta seize sujets de l'Ancien-Testament, et à droite, en face, seize sujets tirés de la vie de la Vierge et du Christ. Sur les parois où se trouve la porte principale, et autour de la rosace, il peignit l'Ascension et la Descente du Saint-Esprit sur les apôtres. Ces fresques, d'une grandeur et d'une richesse extraordinaires, durent sembler des prodiges aux yeux du peuple de ce temps, si l'on songe aux ténèbres qui environnaient alors la peinture. L'an 1563, je les revis, et je restai étonné en pensant à quelle hauteur Cimabue avait su s'élever dans ce siècle d'ignorance. De toutes ces peintures,

celles de la voûte, naturellement moins exposées à la poussière, se sont le mieux conservées. Cimabue commença ensuite la décoration de la partie inférieure des parois; mais, rappelé à Florence par quelques affaires, il abandonna ce travail qui fut achevé, long-temps après, par Giotto, comme nous le dirons en son lieu.

De retour à Florence, Cimabue exécuta plusieurs sujets de la vie du Christ, très bien dessinés, dans le cloître de Santo-Spirito (7). A la même époque, il envoya plusieurs de ses ouvrages à Empoli où on les conserve précieusement encore aujourd'hui, dans l'église du château. Il fit ensuite, pour Santa-Maria-Novella, la Madone qui est placée entre la chapelle des Rucellai et celle des Bardi de Vernio (8). Cette figure, la plus grande que l'on eût tentée jusqu'alors, est entourée d'anges qui témoignent que, si notre artiste n'avait pas complètement délaissé la manière grecque, il s'était du moins approché du bon style moderne. Ce tableau excita l'enthousiasme général. Le peuple s'empara de la Madone et la porta en triomphe au bruit des trompettes et des cris de joie, jusqu'à l'église où elle devait être déposée. On raconte et on lit dans les mémoires de quelques vieux peintres, que les magistrats de Florence ne crurent pouvoir faire un plus grand plaisir au roi Charles d'Anjou, qui traversait leur ville, qu'en lui montrant cette Madone à laquelle Cimabue travaillait dans une maison de campagne près de la porte San-Piero. Comme personne ne l'avait encore vue, tous les Florentins, hommes et femmes, accouru-

rent en foule pour la contempler. En souvenir de cette fête, le faubourg prit le nom de Borgo Allegri qu'il a conservé même depuis qu'il est renfermé dans les murs de la ville. Cimabue peignit ensuite en détrempe un petit tableau que l'on trouve dans le cloître de San-Francesco de Pise, non loin de la porte qui conduit à l'église, où il avait déjà laissé plusieurs ouvrages de sa main, comme nous l'avons dit plus haut. Ce tableau représente un Christ entouré d'anges qui portent à la Vierge éplorée une inscription contenant ces paroles : *Mulier, ecce filius tuus;* une autre inscription, où on lit : *Ecce mater tua*, s'adresse à saint Jean l'Évangéliste accablé de douleur. Enfin un ange tient ces mots : *Ex illa hora accepit eam discipulus in suam.* Il faut remarquer que Cimabue ouvrit ainsi la voie à l'invention en appelant les paroles à l'aide de la pensée : méthode aussi bizarre que neuve.

Ces travaux avaient valu à Cimabue une grande fortune et une immense réputation. Il fut alors adjoint à Arnolfo Lapi, habile architecte, pour construire Santa-Maria-del-Fiore; mais il mourut l'an 1300, à l'âge de soixante ans, après avoir en quelque sorte ressuscité la peinture. Il laissa plusieurs élèves, et entre autres Giotto, qui fut un peintre du plus haut mérite. Giotto habita, dans la rue del Cocomero, la propre maison de son maître Cimabue, après la mort de celui-ci.

Cimabue fut inhumé dans l'église de Santa-Maria-del-Fiore. Nini composa en son honneur l'épitaphe suivante :

Credidit ut Cimabos picturæ castra tenere,
Sic tenuit vivens, nunc tenet astra poli.

Malheureusement pour Cimabue, sa gloire fut obscurcie par celle de son élève Giotto, comme le témoigne le Dante dans le onzième chant de son Purgatoire où, en faisant allusion à l'épitaphe que nous avons citée tout à l'heure, il dit:

Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido;
Sì che la fama di colui oscura.

A propos de ces vers, un commentateur du Dante, qui vivait du temps de Giotto, dix ou douze ans après la mort du poëte, c'est-à-dire vers l'an 1334, écrivait ces propres paroles : « Cimabue de Florence, « contemporain de l'auteur, fut un peintre aussi noble qu'on peut l'imaginer. Il était si fier et si hautain, qu'il n'hésitait jamais à détruire un ouvrage, « si précieux qu'il fût, dès qu'on lui faisait apercevoir « ou dès qu'il apercevait lui-même un défaut; et « cependant, comme cela arrive aux artistes, il ne « fallait accuser que la matière ou l'outil. De tous « les peintres de la même ville de Florence, Giotto « fut et est encore le plus éminent, comme le prouvent ses ouvrages à Rome, à Naples, à Avignon, à « Florence, à Padoue, et en beaucoup d'autres endroits, etc. » Ce commentaire est aujourd'hui entre les mains du révérend Messer don Vincenzio Borghini, prieur degl' Innocenti, homme illustre,

non seulement par sa noblesse, sa bonté et son savoir, mais encore par son amour éclairé des beaux-arts; aussi a-t-il justement mérité d'être choisi pour lieutenant du duc Cosme dans notre Académie du dessin. Mais revenons à Cimabue. Il n'est que trop vrai que sa renommée s'éclipsa devant celle de Giotto, de même qu'une petite lumière pâlit à côté des rayons éclatants d'un grand foyer. Cimabue fut le premier qui restaura l'art de la peinture; mais Giotto, son élève, aiguillonné par une louable ambition, et favorisé du ciel et de la nature, ouvrit la porte de la vérité à ceux qui ont poussé l'art à cette perfection et à cette hauteur où il se trouve à présent. Notre siècle, accoutumé à voir chaque jour les prodiges et les miracles enfantés par nos artistes, est arrivé au point de rester presque indifférent devant les plus merveilleux chefs-d'œuvre, quoiqu'ils semblent dus à la Divinité elle-même plutôt qu'au génie de l'homme. Heureux encore seraient ceux qui embrassent avec courage cette pénible carrière, si, au lieu d'éloges et d'encouragements, ils ne recueillaient pas le blâme et même souvent la honte!

Simone de Sienne introduisit le portrait de Cimabue dans son tableau de la Foi que possède le chapitre de Santa-Maria-Novella. Le visage est de profil et maigre, la barbe courte, un peu rousse et pointue: le front est couvert d'un chaperon qui enveloppe le cou avec grâce: à côté, Simone se peignit lui-même de profil, à l'aide de deux miroirs. Entre eux, un soldat armé représente, dit-on, le comte Guido Novello, alors seigneur de Poppi.

Il me reste à dire que, dans un livre où j'ai rassemblé des dessins de tous les artistes qui ont existé depuis Cimabue, on voit, de la main de ce maître, plusieurs petites miniatures qui, toutes grossières qu'elles paraissent aujourd'hui, peuvent montrer combien le dessin s'améliora dans ses mains (9).

Le Vasari a-t-il eu tort ou raison de prendre l'œuvre de Cimabue comme le point de départ de la peinture moderne ? Nous n'en savons rien, et nous nous en soucions peu. Cette réponse péremptoire à une aussi vieille, et par conséquent aussi respectable question, pourra offusquer beaucoup de gens, quoique cependant nous nous croyions fort en droit de la faire. En effet, si nous ne sommes pas disposés à noircir du papier, comme tant d'autres, sur ce thème, ce n'est pas, dieu merci! faute de l'avoir étudié. Nous avons été dupes, nous aussi, et nous avons perdu un temps que personne ne nous rendra dans cette recherche vaine, dont notre naïve curiosité exagérait l'importance et les éléments. Nos lectures et nos conférences n'ont rien pu nous apprendre de décisif à cet égard. Et nous ne sommes sûrs que d'une chose, c'est que ceux qui s'en sont mêlés comme nous auraient dû avouer ce que nous avouons. Mais, on a mieux aimé jusqu'ici faire prendre le change au lecteur, et l'abuser par les plus oiseuses indications.

Expliquons-nous. Les écrivains qui ont donné tort au Vasari, et dont nous ne citerons pas ici les noms, pour éviter une liste fatigante, comment se sont-ils arrangés? Tout simplement, en dénaturant la question, et en attribuant à leurs prétendues preuves un sens qu'elles ne pourraient avoir. Ainsi, ils nous ont exhumé un nombre plus ou moins considérable de noms d'artistes et de descriptions d'ouvrages antérieurs à Cimabue. Belle découverte! Invention accablante pour ce pauvre Vasari! Puis, débitant ces noms d'une voix sonore, d'autant plus sonore, que les dates dont ils étaient flanqués pouvaient avoir un air d'authenticité, ils impatronisaient, dans l'histoire de l'art moderne, la première dynastie de ses artistes, désormais retrouvée. Le malheur est qu'en fait de restauration de ce genre personne ne veut céder le pas à son voisin, et que chacun entend briller par sa propre trouvaille; de façon que, de proche en proche, et de premier peintre en premier peintre, on est remonté jusqu'au règne de Constantin. Cette mystification dont nous-mêmes, on peut nous croire, avons beaucoup souffert, a eu quelques avantages, comme nous l'avons déjà dit; à savoir: d'établir d'une manière plus nette la succession, sans solution de continuité, des artistes en Italie. Mais, bon dieu! était-il besoin de travailler autant pour consacrer cette idée, dont tout, sans ces recherches pénibles, montrait l'évidence, et dont notre bon Vasari lui-même, malgré ses assertions étourdies, nous apportait tant de preuves? Mais, nous dira-t-on, c'est contre votre Vasari que ce vaste travail a été entre-

pris. S'il ne s'était pas permis de poser en fait que, lorsque Cimabue parut, la peinture était en Italie plutôt entièrement perdue qu'égarée de la bonne voie, eût-on cherché à établir qu'il y avait eu en Italie des peintres avant ce Florentin? On s'en fût évité la fatigue, parce que personne n'en eût douté sans sa malencontreuse assertion. Nous ne répondrons à ceci qu'une chose; c'est qu'avant de se décider à entrer en lutte avec un auteur, il faut l'avoir lu, pour bien comprendre ce qu'il dit, et le sens dans lequel on doit l'entendre. En effet, le Vasari n'a jamais prétendu affirmer que Cimabue ait été le premier peintre qui ait paru en Italie. Son livre fournit partout la preuve du contraire. Il est explicite à cet égard dans sa savante et naïve préface. Il l'est encore davantage dans sa sixième biographie, où il fait apparaître un Toscan, un peintre né comme lui à Arezzo, dont il a vu et dont il détaille les nombreux ouvrages. Or, ce peintre d'Arezzo, le Vasari ne le donne-t-il pas nettement comme antérieur à Cimabue? Ce n'était donc pas la peine de lire et d'écrire tant de volumes pour tarabuster le Vasari, à propos d'une phrase échappée à sa plume facile, quand lui-même il en fournit la rectification. C'était vraiment du *don Quichotisme* de vouloir prendre ainsi au pied de la lettre, et longuement réfuter un homme qui vient de vous dire, avec une égale ingénuité, qu'il n'hésite pas à admettre l'existence de l'art avant le déluge. Il ne saurait alors s'agir, dans la question, de citer tel ou tel peintre comme ayant vécu avant Cimabue, mais bien d'en trouver un dont

les ouvrages aient un caractère suffisant d'originalité spéciale et d'indépendance progressive, pour en faire, préférablement à lui, l'incontestable et premier promoteur de l'art moderne. C'est là ce qui est vraiment difficile, et ce à quoi nous renonçons, sans redouter, pour notre amour-propre de commentateurs, aucune conséquence sérieuse.

Maintenant dépêchons-nous de dire, car nous savons qu'on pourrait nous prendre en sous-œuvre par là, qu'il est possible que plusieurs artistes contemporains de Cimabue n'aient rien dû à son influence et aient montré simultanément des efforts analogues et des résultats peut-être équivalents. C'est là une chose sur laquelle nous nous expliquerons dans notre note sur la biographie de Duccio de Sienne. On y verra que le Vasari aurait pu faire jusqu'à un certain point marcher ce Siennois de front avec Cimabue; mais on y verra aussi que la haute position dans laquelle l'histoire accepte Cimabue, quoi qu'on ait pu faire, n'est point jusqu'ici au moins une usurpation qui se puisse démontrer; c'est là tout ce qu'il nous fallait. Il ne pouvait, en effet, nous convenir d'abandonner notre auteur attiré dans une sorte d'embûche, et laissé sans défense jusqu'ici, sous le plus lourd fatras de dissertations hostiles qui n'arrivent à rien au fond. Après cela, peu nous importe que Cimabue en toute exactitude, en toute exclusion, ait ou n'ait pas été le premier Italien qui dans la peinture manifesta les premiers symptômes de l'affranchissement de l'art et de l'artiste. Ce qu'il nous convient seulement de savoir et de savoir bien,

c'est que, comme le Vasari nous le dépeint, il a pu être ; ce n'est pas là certes une marque indifférente d'authenticité. A l'époque où le Vasari écrivait sous ses impressions et dans son entourage, il n'était pas facile de recomposer de toutes pièces la figure si nette et si vraie qu'il vient de nous montrer. Cimabue, ainsi qu'il nous le présente et malgré quelques erreurs de détail, s'ajuste admirablement à l'époque précise où il le fait naître et agir. Les ouvrages qui lui appartiennent incontestablement, comparés à ceux de ses prédécesseurs ou de ses contemporains qui se sont conservés, nous indiquent distinctement sa supériorité et son effort original. Cimabue a dû être dans son art, le représentant le plus direct, le plus énergique, de ce sentiment d'individualité et de cet instinct de progrès qui dans son temps tourmentaient l'Italie. Sa naissance élevée, la fierté de son caractère, l'influence de ses relations, sa facilité précoce, tout l'y disposait. Le noble enfant de Florence, entre les ouvriers grecs et italiens parmi lesquels sa vocation le poussait, ne voulut pas être un ouvrier. L'art moderne est sorti, qu'on le sache bien, de ce sentiment d'orgueil; car ce sentiment appelait après soi l'émulation, et l'émulation appelait le progrès. Dante et Vasari sont d'accord sur ce chapitre, si l'on veut y regarder; et ce chapitre explique lisiblement la renonciation désormais incessante de l'art à la tradition byzantine ; à la forme non pas positivement imposée, comme on s'est plu à le dire, mais relativement consacrée, relativement immobile. Comment donc les promoteurs actuels de la restauration de

l'art catholique voient-ils la chose? Eux qui viennent étourdiment prendre Cimabue, ce premier et consciencieux récalcitrant, pour leur drapeau; eux qui rangent parmi leurs saints tous ces échappés de l'école byzantine, tous ces obstinés révolutionnaires que nous allons voir venir en foule à sa suite, à commencer par le Giotto, son élève. Il nous semble qu'il y a là une erreur bien grave, des prétentions inconciliables, des explications erronées, et un non-sens grossier, que personne jusqu'ici sur notre terrain n'a signalé. Comme nous sommes à même de le faire, comme la théorie en question nous paraît dangereuse, et devoir grandement préjudicier à nos écoles déjà assez en peine, nous tâcherons de ne pas déserter l'examen que notre position d'annotateurs du Vasari nous confère. Mais nous devons suivre forcément notre auteur, au fur et à mesure que son texte se déroule; et, comme sa marche, surtout à son début, peut paraître assez peu rationnelle, nous croyons bon de nous expliquer sur le parti que nous prendrons pour y suppléer tout en nous y conformant.

Nous soulèverons particulièrement dans ce premier volume les questions, soit d'histoire, soit de critique, qui nous paraîtront propres à faciliter l'intelligence des premiers temps de l'art moderne, et à prévenir les fâcheuses influences sous lesquelles on se laisse aller trop souvent en l'appréciant. On pourra donc y rencontrer, à la suite de plus d'une biographie, des considérations en apparence étrangères, ou du moins peu exactement attachées; mais toutes

concourront à établir, pour le lecteur et pour nous, un point de départ solide pour tout l'ensemble. Après avoir dit à quel point de vue nous nous placions dans nos jugements, après avoir jeté un coup d'œil rétrospectif sur le passé, sans négliger la rectification des erreurs de détails qui ne pouvaient s'ajourner, viendront les questions plus positives de la technique renaissante, et la constatation de tous les progrès accomplis. L'œuvre des promoteurs de l'art moderne n'a été ni interrompue, ni morcelée; elle s'est au contraire poursuivie et déroulée de la manière la plus régulière et la plus complète jusqu'à son développement suprême. Chacun des vieux maîtres dont Cimabue ouvre la série a été reproduit fidèlement par quelqu'un des hommes progressifs de la seconde époque, et nous retrouverons, pour les comparer entre eux, Giotto et Masaccio, Stefano et Uccello, le Lapo et Brunelleschi, Antonio et Giovan Bellini, le Pisan et le Ghiberti, les Siennois et le Fiesole, Benozzo Gozzoli et le Pérugin. Ces rapprochements et tant d'autres pourront mieux mettre en saillie les uns et les autres. Ici, nous devons surtout nous occuper de décrire les circonstances qui ont précédé l'apparition des premiers; car, tous ces vénérables fondateurs des écoles modernes, comme ces hermès à deux faces, que les anciens plaçaient le long de leurs routes et dans leurs champs, ne se peuvent pas bien envisager dans la route et dans les champs de l'art, d'un point de vue unique. Il faut d'abord marcher à eux et les franchir, puis se retourner pour bien voir leurs deux faces.

Mais nous pouvons dire, par anticipation et pour conclure quelque chose ici, qu'à l'égard de Cimabue, nous épousons complètement la légende que le Vasari nous a donnée. L'homme de la légende, ici, nous semble être réellement l'homme de l'histoire. Le Vasari après s'être expliqué, et se réservant encore de s'expliquer plus tard, a voulu conserver à Cimabue sa physionomie populaire et consacrée. Pourquoi ne l'eût-il pas fait? Que sait-on de nouveau? Qui l'a démenti? Eût-il été convenable à lui, serait-il possible à nous d'avoir voulu ou de vouloir nier ce que Florence répétait de génération en génération, à propos du premier initiateur de ses maîtres? Fallait-il alors, ou faut-il maintenant, sous d'insignifiants détails, sous de puériles discussions, chercher à éteindre l'auréole du prédestiné de Borgo Allegro? Nous ne le croyons pas. La saine intelligence de l'histoire et de l'art n'est pas confiée, comme nous l'avons déjà dit, à la manie tracassière des compilateurs et aux aperçus microscopiques des commentateurs.

NOTES.

(1) Voyez le Baldinucci, tome I, page 17 de l'édition florentine, où il est dit que les Cimabui étaient aussi appelés Gualtieri.

(2) Vasari se trompe, en faisant travailler ces peintres grecs dans la chapelle des Gondi, bâtie, avec l'église entière, un siècle plus tard. Il fallait dire, dans une autre chapelle, sous l'église, où l'on

plâtra depuis toutes ces peintures grecques, pour leur en substituer d'autres d'un artiste du XIVe siècle.

(3) Ce tableau est également mentionné par le Cinelli, page 317 des *Bellezze di Firenze;* mais il ajoute qu'il fut enlevé lorsqu'on restaura l'église, et on ne sait où il se trouve aujourd'hui.

(4) Le tableau de Baldovinetti fut remplacé par une peinture de Piero Dandini, représentant la Trinité.

(5) Cimabue fit aussi, pour l'église des Vallombrosani de San-Pancrazio, un tableau représentant la Vierge et l'Enfant-Jésus. Ce tableau, entouré de divers sujets, après avoir orné le chœur de l'église, fut transporté dans le monastère.

(6) Toutes ces peintures sont détruites.

(7) Ces sujets de la vie du Christ ont péri.

(8) Ce tableau est décrit par le P. Richa, page 62, tome III.

(9) Le Musée du Louvre possède deux tableaux de Cimabue : la Vierge et des Anges ; la Vierge et l'Enfant Jésus.

Le P. Richa parle de plusieurs tableaux attribués à Cimabue, et dont Vasari ne fait point mention; il cite, entre autres, un saint François, à Santa-Croce de Florence; une Madone, sur un autel de San-Pietro-Scheraggio; le devant de l'autel de Santa-Cecilia; un Crucifix, dans le monastère des religieuses de S.-Jacopo di Ripoli, etc.



ARNOLFO DI LAPO.

ARNOLFO DI LAPO,

ARCHITECTE FLORENTIN.

Dans notre préface, nous avons déjà parlé de quelques vieux monuments dont les auteurs nous sont restés inconnus. Nous croyons qu'il ne sera pas hors de propos de mentionner ici, avant de nous occuper d'Arnolfo, plusieurs autres édifices construits de son temps ou peu d'années avant lui, soit par des maîtres oubliés aujourd'hui, soit par des architectes dont les noms sont parvenus jusqu'à nous. Malgré leur mauvais style, nous ne devons point passer sous silence ces édifices remarquables par leur grandeur et leur magnificence. Les plus importants, qui furent achevés du temps de Lapo et de son fils Arnolfo, et dont je n'ai pu découvrir les auteurs, sont l'abbaye de Monreale, en Sicile; l'évêché de Naples, la chartreuse de Pavie, le dôme de Milan, San-Pietro et San-Petronio de Bologne, et quantité d'autres élevés à grands frais dans toute l'Italie. J'ai vu tous ces monuments et de précieux morceaux de sculpture de la même époque, particulièrement à Ravenne, et jamais je n'ai pu trouver la

ni à son dessin ni à son style, mais seulement à la bizarrerie de sa position, qui fait craindre qu'il ne puisse subsister long-temps (3). L'an 1180, Bonanno, l'un des architectes que nous avons nommés plus haut, coula en bronze la porte royale de la cathédrale de Pise, sur laquelle on trouve ces paroles :

EGO BONANNUS PIS. MEA ARTE HANC PORTAM UNO ANNO PERFECI TEMPORE BENEDICTI OPERARII (4).

A cette époque, chaque jour préparait le rétablissement du bon goût dans l'architecture. Déjà, sous les papes Luce III et Urbain III, les murailles de San-Giovanni-Laterano, composées de matériaux antiques, en offraient la preuve (5). Déjà quelques petites chapelles, quelques petits temples, témoignaient des efforts tentés par les artistes pour entrer dans la bonne voie.

Peu de temps après, Innocent III fit bâtir sur le mont Vatican deux palais d'un excellent style, autant qu'il a été permis d'en juger, car ils furent détruits par d'autres papes parmi lesquels nous citerons Nicolas V, qui démolit et reconstruisit la plus grande partie du palais dont on ne trouve plus aujourd'hui que deux fragments, à la tour ronde et à la vieille sacristie de Saint-Pierre. Cet Innocent III, qui occupa le trône pontifical pendant dix-neuf ans, était grand amateur de constructions. Il éleva de nombreux monuments à Rome, et se servit de Marchione, architecte et sculpteur d'Arezzo, pour édi-

fier la tour de' Conti, à laquelle il donna, comme on le voit, le nom de sa famille (6). A Arezzo, le même Marchione acheva, dans l'année où mourut Innocent III, le clocher et l'église paroissiale, dont il orna la façade de trois ordres l'un sur l'autre. Il y introduisit des colonnes de différentes dimensions, accouplées deux à deux et parfois jusqu'à quatre ensemble. Elles étaient travaillées en forme de vis ou couvertes de sculptures. Des espèces de consoles représentant les animaux les plus étranges leur servaient de base. L'ensemble de cette façade, malgré sa bizarrerie, dénotait un progrès ou du moins des efforts consciencieux pour obtenir un bon résultat. Au-dessus de la porte de l'église, Marchione sculpta lui-même en demi-relief Dieu le père, entouré d'anges, et les douze mois de l'année. Il y grava également son nom et la date de 1216. On dit que ce fut lui qui construisit à Borgo-Vecchio, pour le pape Innocent III, l'ancien hôpital et l'église de Santo-Spirito-in-Sassia, dont on voit aujourd'hui quelques restes. L'église s'était conservée jusqu'à nos jours, lorsque le pape Paul III de la maison Farnèse jugea à propos de la faire rebâtir sur un plan plus large et plus somptueux. Mais là ne s'arrêtent pas les travaux de notre architecte : la chapelle de la Crèche, dans l'église de Santa-Maria-Maggiore, est encore de lui (7), ainsi que le portrait et le tombeau du pape Honorius III dont il dessina et sculpta les ornements avec un art qui était alors inconnu en Italie. Dans le même temps il acheva la porte latérale de San-Pietro de Bologne, si riche de sculptures et de co-

lonnettes, supportées par des hommes, des lions et d'autres animaux. Au-dessus il plaça les douze mois de l'année, les signes célestes et divers caprices d'un faire merveilleux.

A cette époque, l'ordre des Frères Mineurs de saint François, dont les règles avaient été confirmées en 1206 par le pape Innocent III, prit un tel développement, non seulement en Italie, mais encore dans tous les pays du monde, qu'il n'y eut presque aucune ville d'importance qui ne lui fît bâtir selon ses ressources des églises et des couvents. Deux ans avant la mort de saint François, général de l'ordre, le frère Elia avait commencé à Assise une église dédiée à Notre-Dame. Dès que saint François fut mort, toute la chrétienté s'empressa d'aller visiter le corps de ce bienheureux et de déposer à ses pieds des offrandes si nombreuses, que l'on résolut de continuer sur un plan plus large et plus magnifique l'église commencée par le frère Elia. Ce monument qui devait couronner une colline très-élevée, au bas de laquelle coulait un torrent connu sous le nom de Teschio, réclamait un bon architecte, et il était difficile alors d'en trouver un digne d'une semblable entreprise. Enfin on choisit Maestro Jacopo, qui, après avoir examiné les lieux, dessina un couvent et une église divisée en trois étages, dont l'un se trouvait complètement sous terre, tandis que les deux autres étages formaient deux églises. Celle qui se trouvait au rez-de-chaussée était environnée d'un portique et servait de vestibule à l'église supérieure, à laquelle on montait au moyen d'un escalier

très-commode. Cette dernière, sous la figure d'un T, avait pour longueur cinq fois sa largeur; des voûtes d'une extrême hardiesse, soutenues par de gros pilastres, séparaient les deux étages. Le corps de saint François, dont personne ne devait approcher, fut placé solennellement dans la grande chapelle de l'église souterraine, sous l'autel, que l'on entoura d'une grande grille de fer, couverte de riches ornements de marbre et de mosaïque. Deux sacristies et un clocher qui avait de hauteur cinq fois sa largeur complétaient l'édifice; on voyait aussi une pyramide octogone très élevée, mais on la supprima parce qu'elle menaçait ruine. Ce monument fut achevé dans l'espace de quatre ans, grâce au génie du Maestro Jacopo et à la sollicitude du frère Elia, après la mort duquel on flanqua, pour prévenir tout accident, l'église souterraine de douze tours solides, dont chacune renfermait un escalier en limaçon et sortant de terre pour grimper jusqu'au faîte de l'édifice, auquel avec le temps on ajouta de nombreuses chapelles et de riches ornements dont il est inutile de donner ici la description, chacun étant libre d'aller admirer ces preuves éclatantes de la munificence et de la piété des souverains pontifes, des cardinaux, des princes et des autres grands personnages de l'Europe.

Ces travaux acquirent une telle renommée à Maestro Jacopo, que bientôt il fut appelé à Florence, où il reçut l'accueil le plus flatteur. Il y changea son nom contre celui de Lapo, suivant le diminutif florentin, s'y fixa avec sa famille, et ne

s'en éloigna que de temps en temps pour diriger en Toscane les constructions de quelques édifices, tels que le palais di Poppi, dans le Casentino, pour le mari de la belle Gualdrada; l'évêché d'Arezzo et le palais vieux du seigneur de Pietramala. De retour à Florence, l'an 1218, il fonda les piles du pont de la Carraia, qui alors s'appelait le Pont-Neuf (*ponte nuovo*), les acheva dans l'espace de deux ans, et les couvrit en bois, comme c'était alors l'usage. L'an 1221, il dessina et fit commencer l'église de San-Salvadore, ainsi que celle de San-Michele (8), sur la place Padella, où l'on voit plusieurs sculptures de la même époque. Il donna ensuite des plans pour établir des égouts dans la ville, et pour exhausser la place de San-Giovanni, construisit le pont qui porte le nom de Messer Rubaconte da Mandella, et trouva le moyen de couvrir de larges dalles les rues, que jusqu'alors on n'avait pavées qu'en briques. Enfin, après avoir exécuté le modèle du palais del Podesta, autrefois degli Anziani, et celui du tombeau de l'empereur Frédéric pour l'abbaye de Monreale, en Sicile, il mourut laissant son fils Arnolfo héritier de sa fortune et de ses talents.

Arnolfo, né en 1232, était âgé de trente ans à la mort de son père et jouissait déjà d'un grand crédit. Bientôt il fut considéré comme le plus habile architecte de toute la Toscane. Il était destiné à rendre à l'art de bâtir les mêmes services qu'avait rendus à l'art de peindre Cimabue, qui lui enseigna le dessin. En 1284, les Florentins construisirent, d'après ses dessins, la dernière enceinte des murs de leur ville

et la place d'Orsanmichele ornée de pilastres et de portiques en briques. L'année où le Poggio de' Magnoli s'écroula, on rendit, sur le conseil d'Arnolfo, un décret qui défendait de jamais bâtir dans le même endroit, attendu que les rochers minés par l'eau présentaient de grands dangers; et rien n'était plus sage, comme nous l'a prouvé de nos jours la ruine de tant d'édifices et de magnifiques maisons. L'an 1285, Arnolfo éleva la loge et la place dei Priori, ainsi que les trois chapelles de l'abbaye de Florence fondée par le comte Ugo. Il agrandit l'église et le chœur et commença, sur l'ordre du cardinal Giovanni degli Orsini, légat du pape en Toscane, le clocher qui fut dès lors beaucoup admiré, quoiqu'on ne le vît terminer qu'en 1330 (9). L'église de Santa Croce des Frères Mineurs fut également commencée l'an 1294, sur les dessins d'Arnolfo (10). La nef et les bas-côtés reçurent un tel développement, qu'il fut nécessaire de jeter sur les pilastres des arcades qui servirent de support au toit et à des chéneaux de pierre destinés à faciliter l'écoulement des eaux pluviales. Arnolfo donna ensuite le dessin des premiers cloîtres de l'ancien couvent de cette église, et peu de temps après nettoya l'extérieur de San-Giovanni qui était défiguré par un grand nombre d'incrustations et de tombeaux en marbre et en pierre, qu'il fit placer derrière le clocher sur la façade de la maison canoniale, près de l'oratoire de San-Zanobi. Puis il procéda au revêtissement en marbres noirs de Prato qui décorent aujourd'hui les huit faces du monument. L'année suivante, les Florentins le chargèrent d'éta-

blir des marchés dans le Valdarno, au-dessus du château de San-Giovanni; et il s'acquitta si bien de tous ces différents travaux, qu'ils le créèrent citoyen de leur ville.

Les Florentins, selon le récit de Gio. Villani (11), avaient résolu de construire un temple capable de lutter par sa grandeur et sa magnificence avec les plus étonnantes créations de l'industrie humaine. C'est alors qu'Arnolfo exécuta les plans et le modèle de Santa-Maria-del-Fiore, que l'on ne saura jamais assez louer. Cet édifice est revêtu en marbre et orné d'une foule de corniches, de pilastres, de colonnes, de figures et de sculptures de tout genre qui forment un assemblage merveilleux. Malgré l'embarras causé par plusieurs maisons et quelques petites églises parmi lesquelles on comptait celle de Santa-Reparata, qu'on laissa provisoirement subsister sur le terrain qu'embrassait l'enceinte du nouveau projet, notre architecte parvint à jeter ses fondements composés de très grosses pierres mêlées de moellons et d'un mortier de chaux, avec tant de précision et de solidité, qu'ils purent depuis supporter sans danger l'immense coupole de Filippo Brunelleschi. La première pierre de ce monument fut posée en 1298, avec une pompe solennelle, par le cardinal légat, le jour de la Nativité de la Vierge, en présence de plusieurs évêques, du clergé, du podestat, des capitaines, des prieurs, des autres magistrats de la ville et enfin de tout le peuple, qui était accouru en foule à cette cérémonie. Comme on prévoyait les dépenses que devait exiger une telle entreprise, on leva une

taxe de quatre deniers par livre sur toutes les marchandises qui sortaient de la ville, et un impôt annuel de deux sous par tête. De plus, le pape et le légat accordèrent de grandes indulgences à ceux qui contribueraient de leurs aumônes à l'érection du lieu saint. Je ne dois pas oublier de dire qu'à chaque angle des huit faces du monument on plaça de solides supports qui donnèrent à Brunelleschi le courage d'entreprendre la fameuse coupole, poids énorme auquel Arnolfo n'avait jamais songé. Notre architecte fit sculpter sur les frises des deux portes latérales de Santa-Maria-del-Fiore des feuilles de figuier que l'on prétend être les armoiries de son père Lapo, ce qui engagerait à croire qu'il descendait de la noble famille des Lapi. Quelques personnes ajoutent encore que Brunelleschi appartient à la même famille, d'autres pensent que les Lapi sont venus de Figaruolo, château situé à l'embouchure du Pô. Mais revenons à notre sujet. L'église de Santa-Maria-del-Fiore, entièrement en pierres de taille, est revêtue de marbres de différentes couleurs. Sa longueur est de cent soixante brasses, et sa largeur dans la croisée est de cent soixante-six brasses. La largeur de la nef, y compris les bas-côtés, est de soixante-six brasses. La hauteur de la nef du milieu est de soixante-deux brasses, les deux collatérales ou bas-côtés ont quarante-huit brasses d'élévation. On compte pour le circuit de l'église douze cent quatre-vingts brasses, et du sol à la lanterne cent cinquante-quatre brasses. La lanterne sans la boule est haute de trente-six brasses, la boule de quatre, et la croix de huit. Du sol

à l'extrémité de la croix on trouve deux cent deux brasses (12).

Cette œuvre mit le sceau au crédit d'Arnolfo : on n'entreprenait rien d'important qu'avec le secours de ses talents ou de ses conseils. L'an 1284, après avoir commencé, comme nous l'avons dit plus haut, la troisième enceinte des murs de Florence et avancé la construction des tours dont il la flanqua, il jeta les fondements du palais de' Signori, en imitant le plan que son père Lapo avait fait pour le château des comtes de Poppi, dans le Casentino. Mais il ne put lui donner la perfection qu'il avait rêvée. Il se rencontra parmi les gens qui gouvernaient Florence des esprits assez sottement fanatiques pour lui défendre, malgré ses instances, d'élever une partie du palais sur le terrain des Uberti, gibelins rebelles dont on avait rasé les maisons. Au lieu de laisser opérer en liberté au milieu de la place, ils préférèrent le voir abattre la nef septentrionale de San-Piero-Scheraggio. On exigea en outre qu'il renfermât dans l'enceinte du palais la tour de' Foraboschi, que l'on appelle aujourd'hui la tour della Vacca, haute de cinquante brasses, et plusieurs maisons achetées par la commune. On ne doit donc pas s'étonner si cet édifice se trouve hors d'équerre, car il fallut, pour placer la tour au centre et la rendre plus forte, la bander avec les murailles du palais qui étaient encore en très bon état, lorsqu'en 1561, sous le duc Cosme, Giorgio Vasari fut appelé pour réparer les fortifications. Le clocher qui couronne aujourd'hui la tour ne fut construit qu'après la mort d'Arnolfo,

qui en deux ans ne put achever que le palais, auquel depuis on a ajouté chaque jour tous ces embellissements qui lui donnent tant de majesté et de grandeur.

Après avoir accompli ces travaux et beaucoup d'autres aussi utiles que remarquables, Arnolfo mourut en 1300, à l'âge de soixante-dix ans, au moment où Giovanni Villani commença l'histoire universelle de son époque. Arnolfo vécut assez pour voir bander trois des principaux arcs qui soutiennent la coupole de Santa-Maria-del-Fiore; il mérita que son nom fût célébré dans ces vers gravés dans l'église même :

Annis millenis centum bis octo nogenis
Venit Legatus (13) Romæ bonitate dotatus,
Qui lapidem fixit fundo, simul et benedixit.
Præsule Francisco, gestante pontificatum,
Istud ab Arnolfo templum fuit ædificatum.
Hoc opus insigne decorans Florentia digne
Reginæ cœli construxit mente fideli,
Quam tu Virgo pia, semper defende, Maria.

Certes Arnolfo n'arriva point dans ses ouvrages à la perfection que l'on a obtenue depuis; néanmoins il mérite toute notre reconnaissance, pour avoir montré la bonne voie à ses successeurs. Dans l'église de Santa-Croce on voit le portrait d'Arnolfo dans un tableau de Giotto, placé daus la grande chapelle où les religieux pleurent la mort de saint François. Le chapitre de Santa-Maria-Novella possède une copie de l'extérieur de l'église et de la coupole de Santa-Maria-del-Fiore, exécuté par Simone de Sienne,

d'après le modèle original d'Arnolfo; mais, comme ce dernier et ceux de Filippo Brunelleschi et des autres architectes ont été perdus dernièrement par l'incurie de ceux qui étaient préposés à la garde de l'œuvre de Santa-Maria-del-Fiore, on ne sait rien de bien précis sur les changements qu'opéra Brunelleschi avant de commencer la voûte de la coupole.

Plusieurs écrivains possédés, nous aimons à le reconnaître, d'un profond sentiment de piété, plutôt que d'un profond sentiment de l'art, ont uni en faisceau leurs talents et leurs intentions, dans l'espérance d'aviver les croyances religieuses par l'étude des productions artistiques du moyen-âge. Le côté essentiellement pieux, essentiellement opportun de leur entreprise, sera sans doute respecté par nous. Chaque cause, chaque conviction apprécie ses besoins. Et comme la religion, au jour de son abondance et de sa force, a prêté à tout le monde, il est bien juste que, dans le temps de sa pénurie et de son affaiblissement, quelqu'un lui rende. Ce n'est point aux artistes à vouloir que l'art soit ingrat; mais toute chose au monde a ses bornes, et ce n'est pas aux artistes, non plus, à permettre que l'art soit sollicité au suicide. Il faudrait, à la vérité, un bien grand mouvement et une bien grande dépense d'éloquence et de dialectique, pour amener l'art à épouser les tentatives rétrogrades, à s'affubler des formes évanouies,

et à refluer vers le passé quand tout marche à l'avenir. Mais, comme ces victimes dévouées qui souvent se sont offertes en expiation, l'art est entouré déjà, et de toutes parts, de perfides caresses et de subtiles insinuations. C'est donc aux artistes à veiller.

De toutes parts on entend parler maintenant de la forme synthétique, symbolique, mystique, catholique, révélée, consacrée, imposée, et surtout immobile, fournie primitivement à l'art par le catholicisme. Que faut-il croire à ce sujet? Dans quel sens doit-on entendre le flot d'épithètes que nous n'avons pas envie de dénombrer exactement ici? Doit-on, comme beaucoup d'écrivains le professent hardiment, leur donner toute la valeur que l'acception la plus exclusive comporte? Nous ne le croyons pas, et nous espérons arriver, dans le cours de cet ouvrage, à démontrer que nous n'avons pas tort.

Mais personne ne nous contestera sans doute, dans un objet aussi sérieux, qu'il ne faille commencer par poser quelques vérités primaires, et par apprécier certains événements importants, de manière à bien établir nos bases et nos jalons; car nous sommes sans cesse obligés de nous interrompre et de nous reprendre. Nous sommes soumis à un cadre si gênant pour dérouler méthodiquement nos pensées, que nous avons dû dès l'abord y renoncer, et nous résigner à continuellement les scinder, heureux encore quand nous pouvons le faire dans un certain ordre. On trouvera donc, non ici, mais à la suite de la vie du Giotto, quelques considérations sur les dispositions d'esprit et d'humeur dans les-

quelles, suivant nous, le critique et l'historien doivent envisager les œuvres de l'art, aussi bien dans le présent que dans le passé. On trouvera, à la suite de la vie de Margaritone, la rectification de quelques assertions aventureuses qui nous auraient mené trop loin ici, et qu'il fallait cependant, de toute nécessité, placer dans ce livre, si nous voulions que sa lecture ne fût pas entravée par les préjugés les plus gratuits et les plus funestes pour l'intelligence des premiers temps.

Maintenant, cherchons à exposer quelles ont été les fortunes diverses de l'art, non chez tous les peuples, mais chez les peuples principaux, chez ceux dont les noms viennent le plus souvent se placer sur les lèvres et sous la plume, dans les discussions artistiques; cherchons, dans ce rapide exposé, à faire pressentir quelles ont été les grandes causes intelligentes ou fatales, de ses progrès, de ses allanguissements, de ses recrudescences. C'est le seul moyen de pouvoir soupçonner quelle fonction sont venus accomplir les grands et consciencieux artistes que nous allons passer en revue, dans une suite de trois siècles, les mieux inspirés, et les plus féconds peut-être de toute l'histoire. Et comme nous parlons ici d'Arnolfo di Lapo, le premier homme qui ait modifié d'une manière aussi ferme et aussi volontaire les allures architecturales de son temps, appliquons toute cette revue rétrospective à l'architecture. Puisque Arnolfo di Lapo, dans la révolution qu'il voulut accomplir, a dépassé et Niccola de Pise, et Cimabue et le Giotto, et s'est plus rapproché qu'eux du

grand parti pris au seizième siècle, il convient de tourner aussi notre examen vers ce qui se rapporte à la domination de l'idée religieuse sur l'art, dont on prétend que ce siècle criminel a eu seul l'audace de s'affranchir.

Beaucoup d'hommes éloquents ont parlé du caractère imprimé par la religion chrétienne à l'architecture. C'était une belle tâche qui prêtait admirablement à toutes les combinaisons ingénieuses de l'intelligence et à tous les élans sympathiques de la parole. L'architecture est un art si noble et si vaste, son nom se lie si bien à toutes les idées de sagesse et d'autorité, d'ordre et de convention, qu'en l'envisageant sous le point de vue de son union avec la croyance, l'esprit devait se sentir au large, et pouvait s'ébattre dans toute l'indépendance et dans toute la vérité désirables. En effet, l'architecture, en soi-même, paraît être digne de se voir appelée dans cette haute région, et elle nous paraît pouvoir convenablement soutenir le poids de cette alliance. Si la croyance religieuse des peuples est la concentration sublime de leur sentiment et de leur raison, l'architecture peut se présenter aussi comme une autre constatation de leur instinct et de leur science. L'architecture, dans sa sphère, s'appuie, comme la croyance, sur la double base du sentiment et du besoin; elle répond, comme elle, aux nécessités les plus urgentes et aux appétits les plus épurés; comme elle, elle relie, abrite et décore; comme elle, elle met en ordre, hiérarchise, gouverne et résume. C'est pourquoi les anciens attachaient à l'ar

chitecture l'idée d'art par excellence; c'est pourquoi ils appelaient l'architecte le chef des artistes; car les anciens, aussi bien que nous, pour ne pas dire mieux, avaient reconnu que tous les arts, sortant d'une origine commune, devaient tendre au même but. L'architecture, représentant dans leur esprit l'exigence sociale au plus haut degré, leur paraissait être le centre irrésistible vers lequel les arts devaient tous converger. C'était à travers la convenance architecturale qu'ils appréciaient les services rendus et les titres de chaque art en particulier. C'était par la règle architecturale qu'ils les gouvernaient, qu'ils réprimaient leurs écarts, leurs caprices et leurs révoltes. L'architecture, l'art par excellence, communiquait seule et immédiatement avec la pensée sociale. L'architecture, dans cette communication, recevait seule de la première main ses lois, ses symboles, son caractère. Tous les autres arts devaient s'y subordonner, et, en s'y subordonnant, y concourir. Ils se partageaient l'idée première, l'idée simple et générale de l'architecture, pour l'exprimer chacun suivant son mode et son moyen particuliers, mais sans pouvoir en rien l'altérer.

Cette théorie de l'art n'est plus la nôtre : il s'en faut du tout. Et pour notre misérable part d'influence, nous n'avons point le moins du monde l'envie de la recommander, ne sachant pas, comme beaucoup de docteurs, ce qu'il faut à notre temps besogneux, et reconnaissant même que nos sympathies d'artistes sont engagées jusqu'à ce jour dans la cause des grands hommes qui s'en sont le plus vigoureuse-

ment affranchis. Nos sympathies d'artistes sont acquises à ces hommes, parce qu'il nous semble qu'ils ont eu une noble et légitime compréhension de la dignité humaine, et de la dignité de l'art : de la dignité humaine, qui ne doit pas se laisser comprimer et subalterniser au point de s'anéantir et de disparaître complètement dans la généralité sociale : de la dignité de l'art, qui ne doit pas se laisser refouler et rétrécir au point de ne plus être qu'un moyen de religion ou de police. L'homme et l'art nous paraissent faits pour plus d'indépendance, d'expansion et de réel désintéressement. Cependant en tout ceci Dieu nous garde de ne pas être de bonne foi et de vouloir déguiser les magnifiques résultats obtenus dans le domaine de l'art par la rigide théorie contre laquelle nous nous inscrivons ! L'art, sans contredit, a prodigué sa veine à toutes les religions qu'il a servies et qui l'ont ainsi dominé. Mais c'est là, suivant nous, quelque chose qui dépose moins de sa faiblesse originelle que de sa puissance intime et native. En effet, l'art a déjà un aspect frappant de grandeur et de richesse, dans l'Orient, son premier berceau peut-être, sous le joug des croyances les plus inflexibles et les plus étranges. L'architecture et tous les arts que l'architecture discipline au profit de ces mystérieuses théocraties en reflètent puissamment l'inexprimable physionomie. L'art de l'Orient lasse et confond l'imagination, comme ses dogmes lassent et confondent l'intelligence. Partout la même emphase et les mêmes énigmes, les mêmes complications et les mêmes infinités. Partout en Asie, les arts, obéissants

et fidèles, parce qu'ils sont sévèrement hiérarchisés, se tiennent chacun à son poste pour traduire exactement et exalter davantage tous les sentiments et toutes les affections fomentés par les croyances. Le profond sentiment d'inquiétude et d'effroi qui a transi ces peuples vous pénètre encore dans les labyrinthes souterrains de Milassa, d'Arabhisar, de Tchelminar, dans l'ancienne Persépolis, et sous les cavernes et les antres taillés dans les montagnes de l'Indostan, du Tangut et du Thibet. Incroyables excavations, vulves mystérieuses peuplées par les arts de fantômes de toutes sortes et d'apparitions surprenantes, et du sein desquelles l'humanité semble être sortie pour y rentrer un jour tout entière. Les espérances, les aspirations qui ont nourri l'imagination fiévreuse de ces peuples vous saisissent encore devant les Babels en spirales, devant les pagodes échelonnées sans terme les unes sur les autres, telles qu'on les voit à Bénarès, dans le Bihar, dans le Maduré et au fond de la péninsule. La contemplation, les extases, les rêves, le délire, les expiations, les tourments, les macérations et la patience, tout ce que ces peuples enfin ont reçu de leurs fortes religions, les arts le leur ont inculqué davantage, chacun suivant sa langue et ses ressources. Leur fastueuse et incohérente architecture, comme une autre poésie, a parlé la langue hyperbolique et obscure de leurs prêtres. La peinture et la sculpture, vouées ensemble par elle à toutes les allusions, à tous les caprices, à toutes les licences, à tous les excès de la pensée, se sont répandues en emblèmes et en énigmes indé-

chiffrables, en monstrueuses idoles et en bizarres attributs. Le caractère, enfin, de l'architecture et des autres arts chez les peuples de l'Orient est l'exubérance de toutes les forces productives; leur moyen principal est la répétition sans fin du même effort; leur résultat général plutôt l'agrégation et le conflit que l'unité et l'harmonie. Caractère, moyens et résultats essentiellement enfants! Maintenant, que la religion de l'Égypte soit ou ne soit pas une émanation du dogme oriental; que son art, par conséquent, en procède ou n'en procède pas, nous n'en voyons pas moins chez elle l'art entièrement occupé et gouverné dans le sens de ses croyances. Nous l'y voyons même ainsi à cause de nos renseignements plus certains à un plus haut degré d'évidence. L'Égypte, avec ses dogmes voilés, avec son sacerdoce savant et silencieux, avec ses dynasties absolues, avec ses castes infranchissables, impose à l'art sa grave et muette unité. Les enceintes formidables, les pylones gigantesques, les longues galeries, les lourds propylées défendent les sanctuaires obscurs et étroits qu'oppressent encore de tous côtés les énormes monolithes de granit. L'architecture et les autres arts, subalternisés par elle, se sont efforcés, en Égypte comme dans l'Inde, de satisfaire exclusivement aux prescriptions et aux conséquences du culte, et tout porte à croire que l'idée morale de ces deux pays, quoique liée et solidaire, était cependant profondément distincte; car, si l'on y est frappé souvent de l'équivalence des intentions et de la conformité des usages, on y est toujours

étonné de la dissemblance des aspects et des formes. Entre ces monuments il n'y a de pareil que leur destination immédiate et leur grandeur positive. Leur complexion linéaire est entièrement différente. Bien plus, sous le rapport artistique, l'Égypte semble protester contre l'Inde. Ici, l'art est luxuriant et incorrect; là, il est retenu et mesuré. L'art oriental n'a pas d'autre frein que son propre découragement, il va toujours jusqu'à ce que son œuvre l'épuise et que sa force l'abandonne. Le prêtre indou enseigne à ses pénitents que, par la volonté et la mortification, on peut arriver à détrôner les puissances créatrices; et cela, il l'enseigne aussi à ses artistes. Pénitents et artistes, après les plus insoutenables tentatives, aboutissent également à l'évanouissement et au vertige. La mysticité du prêtre égyptien a moins d'audace et plus de puissance. Elle applique plus prudemment la volonté, et le destin confond moins ses entreprises. Un calcul plus exact, une géométrie plus certaine, une intelligence plus profonde du besoin et de la ressource, assujettissent dans toutes ses branches et dans toutes ses tendances l'art égyptien. Ici point de fantasmagorie puérile, point de recherches vaines, point de surprises et de miracles; mais partout le silence, le repos, la sobriété, la grandeur et l'indestructibilité. Ici point de colonnes grêles comme des roseaux, souples et tordues comme des reptiles, historiées, ciselées, évidées comme des filigranes, pointues comme des aiguilles, aussi bien par la base que par le sommet. Point de pierres sonores, mobiles, découpées dans

le bloc et s'agrafant, en forme de chaînes ou de guirlandes, aux bizarres pilastres de l'antique et colossale pagode de Chalembrom; mais partout en Égypte l'art agit par les moyens les plus simples pour créer les effets les plus grands; les matériaux et les formes non seulement s'y agrégent, mais s'y coordonnent. Les blocs de granit juxta-posés se soudent l'un à l'autre par leur coupe exacte, et s'élèvent en imposantes pyramides ou se dressent dans leur isolément en élégants obélisques, sur lesquels la sculpture et la peinture écrivent, dans leur langue muette, les paroles qui leur sont confiées. Le marbre, le grès, le serpentin, le porphyre, le granit noir ou rose, soumis au compas, attaqués par le ciseau le plus large et le plus tempérant, se façonnent en colonnes, en architraves, en frises, en frontons austères, en statues droites ou assises, en sphinx, en béliers accroupis, et s'organisent entre eux dans la disposition la plus simple et la plus stricte. On peut s'en rendre compte aujourd'hui sur le sol occupé autrefois par Memphis et Thèbes, et au milieu des décombres bouleversés de la métropole d'Osymandias, des temples de Louqsor et des palais de Karnak. Le caractère de l'architecture et des autres arts chez les Égyptiens a été la force et la majesté; leur moyen principal a été la règle et la sobriété; leur résultat général, la cohésion et l'uniformité.

Mais l'architecture devait connaître encore quelque chose de mieux; l'homme et l'art, en effet, avaient reçu de meilleures promesses; voués tous

deux ensemble à l'unité et à l'harmonie, ils devaient y tendre d'un effort pareil; le mouvement ne leur avait-il pas été imprimé pour cela dans leur berceau commun? Le dogme et la forme de l'Égypte, malgré leur aspect de sagesse et de prévoyance, étaient impuissants à les retenir tous deux. Le sacerdoce égyptien avait confisqué le sentiment religieux du peuple à son profit, et au profit de son usurpation, il avait confisqué encore l'instinct artistique; mais ce sentiment et cet instinct des peuples, ne sont-ce pas là précisément leur bien le plus inaliénable, ce qu'ils peuvent le moins abandonner, ce qu'ils doivent réclamer le plus vivement, s'ils ont pu y laisser porter une atteinte momentanée? Ne sont-ce pas là précisément cette intelligence, cette activité divine, qu'aucune organisation sociale ne pourra peut-être jamais contenter, parce qu'elles réclameront toujours de plus sublimes satisfactions et de plus augustes symboles? La parole immuable qui partait des sanctuaires jaloux de Memphis et de Thèbes était donc loin de pouvoir répondre longtemps à la conscience; et l'uniformité des symboles qui appuyaient cette parole ne devait pas longtemps satisfaire au génie. L'homme de sa nature s'impatiente sous une protection brutale et s'indigne dans une invocation grossière; pour s'affranchir du joug d'une loi et d'une prière abrutissantes, il préfère bientôt la révolte et ses dangers à l'obéissance et à sa sécurité. L'origine de l'art grec est là tout entière. L'art grec, on le voit, est sorti de ce sublime mouvement; écoutez, en effet, le cri des

vieilles légendes du monde hellénique qui vous le racontent. Malgré la distance et l'effacement, vous distinguerez encore les témoignages saisissants de la naissante sympathie des peuples; vous entendrez surtout tonner la sombre voix du sacerdoce irrité, qui poursuit et maudit les premières tentatives d'indépendance et de progrès; partout le sacerdoce, menacé dans le caractère de perpétuité qu'il s'arroge, évoque contre les premiers transgresseurs de ses lois immobiles le terrible fantôme du destin. Ici l'artiste téméraire qui se sera révolté contre le culte du repos et de la mort, qui aura été demander à Minerve, c'est-à-dire au génie de l'étude et du progrès, une autre inspiration, qui aura voulu enfin, dans son orgueil, se rapprocher de Dieu, et façonner comme lui, de ses mains et à sa propre image, une argile vivante et passionnée, sera puni dans sa tentative et trompé dans son espérance. Prométhée impuissant, enchaîné, se bat la tête et ensanglante ses mains sur le bloc primitif qu'il a voulu transformer; une inquiétude éternelle lui rongera le flanc, et, pour récompenser sa recherche indiscrète, les illusions les plus décevantes, les mécomptes les plus cruels, se répandront dans le monde. C'est la curiosité, la fantaisie, l'imagination; c'est l'enchanteresse Pandore qui les y sème pour la vengeance des Dieux et le malheur des hommes; là, Orphée expie son génie sous les saintes fureurs qu'il a soulevées; là, Phaëton, autre fils d'Apollon et des Muses, tombe foudroyé pour avoir manqué d'incendier le monde sous le char embrasé de la lumière et de la

poésie, comme ailleurs tombe encore, pour n'avoir pas voulu modérer son essor, le jeune Icare, fils de l'architecte Dédale, déjà puni comme le sculpteur Prométhée, et enchaîné comme lui pour ses œuvres ingénieuses et hardies. Sans doute, la vérité palpite sous le manteau de ces fables; leur voile transparent nous laisse voir ce qu'il a dû en coûter aux hommes inspirés, qui les premiers vinrent ouvrir les routes que l'activité humaine parcourt aujourd'hui en toute sécurité. Ces fables nous disent combien, dans l'origine, les voies de l'esprit étaient sévèrement gardées; à travers quelles terreurs, quelles angoisses, quels dangers, durent passer les premiers qui en déblayèrent pour nous l'entrée. Mais si ces lugubres légendes du sacerdoce nous racontent sa colère et ses calomnies, ses exécutions vindicatives et ses prophéties jalouses, elles proclament plus haut encore l'ardente conviction de ses victimes et leur irrésistible dévouement. Elles nous disent combien l'instinct affranchi de l'homme avait en soi-même confiance pour ne pas reculer devant des obstacles si grands; combien enfin il avait cru recevoir les promesses de la Providence pour entreprendre ainsi de braver les menaces du destin. Les premiers artistes grecs eurent ce courage, et ne firent pas faute à l'humanité souffrante; si l'on en croit les traditions du monde ancien, ils posèrent hardiment la main sur l'édifice cyclopéen qui écrasait plutôt l'humanité qu'il ne l'abritait; ils le mirent en morceaux, et surent lui façonner de ses ruines un asile plus large, plus noble et moins triste. Aussi la Grèce

alors crut-elle, dans sa reconnaissance, que le blond Apollon, son Dieu, exilé du ciel pour avoir tué les noirs cyclopes, s'en consolait en ornant la terre et en instruisant ses enfants. Le fait est qu'à travers mille embûches suscitées par le principe primitif, par le monothéisme primordial, le peuple et l'art marchèrent à leur délivrance depuis Prométhée jusqu'à Praxitèle, depuis Dédale et Icare, les constructeurs du mystérieux labyrinthe, jusqu'à Ictinus et Callicrates, les architectes du Parthénon; c'est-à-dire depuis l'origine de la civilisation et de l'art grec, proprement dit, jusqu'à leur double et magnifique efflorescence dans Athènes, la ville élue de la démocratie et du progrès, qui donna au monde, pour marquer sa valeur, Socrate et Phidias, Apelle et Platon.

Mais jusqu'ici nous ne sommes pas encore parvenus, nous le sentons, à faire ressortir l'architecture grecque d'une manière frappante et sous sa physionomie propre, autant que nous l'avons pu faire pour les architectures qui l'ont précédée et dont elle nous semble dériver. Ceci doit bien avoir sa cause. C'est qu'en effet l'architecture grecque, en soi, échappe davantage à une sommaire appréciation. Son principe est moins simple, ses formes sont plus variées, et par conséquent l'impression qui en résulte est plus complexe et moins définissable. Pourquoi? C'est que, par la même raison que l'architecture est de tous les arts celui auquel le dogme religieux confère le plus d'importance, il est également celui qui peut le moins suppléer à son absence ou à son affai-

blissement. L'architecture, dans les changements que le génie humain fit subir aux croyances primitives, dut donc perdre en Grèce cet incomparable aspect de grandeur et les allures souveraines qui l'avaient distinguée dans l'Inde et dans l'Égypte. A mesure que le dogme religieux décroît, que le sacerdoce s'affaiblit, les forces et les affections individuelles sont davantage appelées à produire et à s'exprimer. De là des œuvres plus originalement élaborées, mais moins colossales; plus sympathiques, mais moins imposantes; car ce que l'individu gagne en indépendance et en énergie, le corps social le perd en autorité et en puissance. Au temps où l'homme est exploité et abruti sous les théocraties et sous les castes, la beauté consiste dans le volume, et le génie dans la patience. Au temps où l'homme s'affranchit et se développe, le génie s'exerce dans l'étude et la beauté se trouve dans la forme. Ce dernier moment est celui où les arts, enchaînés par l'architecture, se dégagent enfin ; la sculpture et la peinture, captives, étiolées à l'ombre du temple, s'échappent, et proclamant au grand jour leur indépendance, se confient à tous les élans et à toutes les inspirations du sentiment individuel. Or, comme ce sentiment est alors l'élément progressif par excellence, elles arrivent bientôt du même pas à leur complet épanouissement. Cette révolution est périlleuse pour l'architecture; car, on le comprend, privée alors des énormes ressources que les religions et les despotismes immobiles peuvent seuls accumuler et dépenser, il faut qu'elle y trouve une com-

pensation et plus même qu'une compensation, sinon elle est débordée; sinon, reine détrônée, sans puissance et sans parure, elle se verra restreinte aux formes que lui inflige seulement le besoin, et ne connaîtra plus que les rapports grossiers des plus élémentaires convenances. Mais, quoiqu'un instinct irrésistible pousse chaque art à se développer dans son essence intime et dans ses tendances personnelles, si ce mot peut se dire, un instinct également précieux les ramène à s'assister et à se réunir. La peinture et la sculpture, filles de l'imitation expressive et passionnée, interprètes des sentiments de l'âme, des mouvements de la pensée, contemplatrices assidues et intelligentes de la nature extérieure, rapportent à l'architecture leur moisson entière. L'architecture, autrefois leur jalouse marâtre, se voit alors anoblie et agrandie par tous ces progrès et toutes ces conquêtes, fruits inespérés de la liberté qu'elle leur disputait. Alors l'architecture qui leur avait donné au point de départ le calcul, la régularité et, jusqu'à un certain point, le caractère, reçoit à son tour la vie de ces arts essentiellement vivants. Elle apprend aussi, autant qu'il lui convient, les lois de l'imitation de ces arts essentiellement imitateurs. Alors, dans cette étreinte fraternelle, dans ce partage des ressources communes, l'architecture se tient à leur hauteur, si même elle n'arrive pas à les dominer encore par la vertu de ses qualités natives et par l'ensemble plus large de sa constitution. C'est là précisément ce qui arriva en Grèce: la sculpture et la peinture, sans parler

ici des secours immédiats et du concours positif qu'elles fournirent incessamment à l'architecture, ouvrirent encore pour elle le champ aux plus ingénieuses et aux plus fécondes analogies. La peinture qui, avec des moyens en apparence si éloignés de ce qu'elle cherche à représenter, et qui arrive cependant à l'exprimer si puissamment, initia l'architecture à tous les phénomènes de la vision et à toutes les ruses de la ligne et du ton. Et l'architecture, cet art qui semble, à la première idée qu'on s'en fait, soumis si étroitement à la réalité du résultat matériel, connut ainsi les plus subtiles et les plus captieuses abstractions. Elle sut, dans l'intérêt de ses dispositions, éloigner ou rapprocher, diminuer ou agrandir, montrer ou cacher les différentes parties de l'œuvre, par la seule intelligence du point de vue. La sculpture, dont le terrain est plus borné que celui de la peinture, mais dont l'effort est aussi savant; la sculpture qui palpe, qui mesure, qui balance les formes, qui marche à l'expression et à l'intérêt par l'imitation la plus positive et la plus matérielle, et en même temps par le choix le plus arbitraire et le plus idéal, initia l'architecture à la science des proportions, au calcul des divisions et à l'effet des différentes variétés dans les objets de même nature. De même que la face avait été prise par le sculpteur comme le module qui devait le guider dans son étude de la figure humaine, l'architecte en choisit un qui le guidât également dans la décoration de ses édifices. Les ordres furent inventés; le triglyphe dans le dorique, le diamètre de la colonne

dans les autres, imposèrent à chaque partie, sa mesure et son rapport. L'architecture, elle aussi, se rendit compte de ce qui constituait la beauté du corps de l'homme. Il y a plus, elle l'imita, non point positivement dans sa réalité et dans ses formes, comme l'assure le grave Vitruve, entraîné trop loin par sa conviction savante, mais bien dans son économie et dans ses causes; non point d'une manière servile, mais d'une façon toute intellectuelle, toute figurée et d'après la grande loi métaphysique de l'analogie. Ainsi l'architecture chez les Grecs refléta l'homme et sa beauté. Ainsi le temple leur apparut comme un corps organisé et vivant, qui, par le jeu indépendant de ses membres, la précision de ses attaches et l'heureuse harmonie de son ensemble, glorifiait leurs Dieux, à l'égal des plus belles idoles et des plus belles créatures. Mais ce n'est pas tout; le génie artistique de ce peuple, le plus humain et le plus sympathique sans contredit de tous les peuples antiques, devait encore ouvrir à l'architecture un plus vaste champ. Ce peuple, qui ne demandait pas mieux dans ses larges et souples croyances que de tenir compte de toutes les tendances de l'homme; ce peuple, qui acceptait toutes les passions, tous les mobiles, toutes les variétés, tous les caractères, pour peu qu'il pût les idéaliser et les consacrer en les ennoblissant, permit aussi à l'architecture d'échapper à la monotonie d'une forme étroite et fixe. De même que la sculpture avait pu chercher la beauté dans tous les âges et dans toutes les natures, l'architecture put rencontrer l'expression dans tous les aspects.

Le style dorique, emprunté aux errements des âges primitifs, reflétant encore l'esprit de conservation et de stabilité représenté dans la multiplicité grecque par la race dorienne, par l'aristocratique Lacédémone surtout, se prêtait à l'expression de la force et de la solidité. Ses profils abruptes, ses massives colonnes, qui souvent n'avaient pas quatre fois leur diamètre en hauteur; ses chapiteaux austères, qui souvent restaient dénués de l'astragale et du gorgerin, et dont toujours le saillant abaque abritait largement le fût et portait fièrement le poids de l'architrave, fournissaient tous les aspects mâles dans toutes leurs nuances et dans tous leurs degrés. Son caractère spécial, suivant les modifications diverses, embrassait depuis l'âpreté et la lourdeur même jusqu'à l'héroïsme et la majesté. Le style ionique, moins ancien, moins solidaire de l'élément primordial, double produit du riant climat de l'Asie Mineure et de l'esprit indépendant et progressif de la race ionienne, représentée surtout par la démocratique Athènes, a moins de sévérité et plus d'élégance. Ses profils fins, ses colonnes sveltes que le vieux Vitruve comparait au corps de la femme; ses chapiteaux compliqués et purs, avec leurs délicats filets, avec leurs volutes enroulées, qu'il comparaît encore à sa chevelure, traduisaient, suivant leur richesse ou leur simplicité, toutes les impressions de beauté, de grâce, d'amour et de volupté; enfin, le style corinthien naquit ou plutôt se fixa dans les plus beaux temps de la Grèce. Il est peut-être enfant déjà de ce perfide besoin qu'éprouvent les nations

parvenues à leur apogée, d'unir la richesse à la beauté et le faste à la grandeur. Le hasard, en tous cas, plaça bien ses derniers progrès dans l'industrieuse et opulente Corinthe; ce style, plus qu'aucun autre, appelle à soi la sculpture; il lui demande souvent toutes ses ressources, tout son savoir, tous ses caprices, pour orner ses bases, ses fûts, ses chapiteaux et toutes les divisions de son ordonnance; il les lui demande non seulement pour découper et grouper dans ses chapiteaux les feuilles de l'olivier, des nymphées et du lotos égyptiens et de l'acanthe; mais encore pour dérouler tous ses ornements dans ses rinceaux, et pour faire courir dans ses frises les griffons, les chimères, les génies, les hommes et les animaux. Le style corinthien, enfin, couronne par sa pompe et sa magnificence le bel ensemble architectonique de la Grèce; ensemble qui ne sera jamais trop admiré, parce qu'il témoigne hautement que le génie humain a pu dans certaines circonstances approcher de toute la perfection et de toute l'harmonie qu'il pouvait comprendre; ensemble pour lequel nous ne craignons pas d'écrire notre pieuse vénération, même en pensant aux déblatérations niaises et à la puérile réaction qui ont cours dans nos écoles récalcitrantes; même en pensant aussi à toutes ces déclamations emphatiques et vides qui retentissent sans cesse dans nos écoles officielles et soumises; même en présence, il faut le dire, de tous leurs honteux plagiats, de toutes leurs imitations veules et lâches, qui n'ont à nos yeux ni but, ni excuse, ni conscience, ni physionomie.

Maintenant, après avoir fait ressortir, autant que nous l'avons pu, le caractère de l'architecture chez les Grecs, la dernière nation de l'antiquité qui ait eu une doctrine artistique réellement originale; nous allons essayer encore de nous rendre compte de sa destinée chez les Romains. Le peuple romain a résumé l'art antique, si ce n'est en droit, au moins en fait; ce peuple, né pour violenter et engloutir tous les autres et les fondre dans la plus gigantesque unité, s'empara, comme d'un héritage qui lui était réservé, de tous les éléments et de toutes les acquisitions artistiques connues, pour en composer un art à sa taille et à son goût. La forme austère et terrible des Égyptiens et des Étrusques; la forme fastueuse et fantastique des Orientaux, la forme savante et belle des Grecs, brutalement conquise comme ces peuples, et irrésistiblement triturée comme eux, constituèrent l'art romain; c'est-à-dire l'expression la plus générale et la plus complète de toutes les tendances artistiques du monde d'alors; ce qui est loin de vouloir dire que chacune de ses tendances y ait gagné en particulier et dans son développement propre. L'assimilation romaine, entachée de la plus odieuse brutalité, ne pouvait obtenir d'aussi désirables effets. Les grands et rares modèles, les types inimitables de la beauté abstraite des différentes formes locales, affectionnées par les différents peuples anciens, se doivent chercher chez ces peuples mêmes et dans le temps de leur dignité et de leur indépendance. Mais ce qu'il importe de constater, c'est qu'à travers l'art romain peut seule-

ment nous apparaître le véritable ensemble de l'art antique, dans toutes ses variétés et toute son étendue, dans tous ses rapports et toutes ses dissemblances. Nous n'en donnerons point d'autres preuves que les vestiges eux-mêmes de l'art romain, qui nous semble encore aujourd'hui, après tant de révolutions et de bouleversements, offrir l'immense répertoire de toutes les idées et de toutes les industries, de toutes les notions et de toutes les ressources du monde; en effet, non seulement toutes les formes et tous les styles, mais encore tous les matériaux et tous les moyens, affluèrent à Rome, qui devint ainsi le centre de toutes les applications.

Jamais peuple, autant que le peuple romain, n'a usé ni abusé de la matière : on fouilla pour lui toutes les carrières connues, et on en découvrit pour lui de nouvelles; on se dépouilla pour lui de tous les trésors; on lui sacrifia tous les efforts, on lui dévoua toutes les conceptions, et Rome fut assise au milieu de monuments d'utilité, de mollesse ou d'orgueil, que jamais aucun autre peuple n'eût osé se permettre ou désirer dans ses jours de puissance et de richesse. Rome mal assouvie, malgré toutes ses spoliations, mal satisfaite, malgré toutes ses imitations, demanda des monuments qui fussent à elle seule. Des arcs de triomphe, des colonnes triomphales, des voies, des aqueducs, des phares, des ponts gigantesques, des forums, des rotondes, des palais, des cirques, des hippodromes, des naumachies, des bains, des théâtres, des settizones et des

cimetières aussi grands que des villes; des statues, des tableaux, des tentures, des incrustations, des mosaïques, des meubles assez grands, assez nombreux, assez riches, pour orner des provinces entières. Ce vaste développement et ses conséquences, voilà l'art des Romains. Et ce qui peut, entre tant d'autres considérations, donner l'idée de leur puissance, c'est non seulement ce qu'ils absorbèrent pour l'orgueil de Rome, mais tout ce qu'ils firent refluer au loin pour l'orgueil de l'empire. Le peuple romain, voulant partout se trouver chez lui, exigeait, dans toutes ses entreprises chez les peuples subjugués, la même abondance et la même majesté; ce qui fait qu'aujourd'hui, suivant la durée et la tranquillité de son occupation guerrière, on retrouve partout, après deux mille ans, les mêmes traces de sa volonté et de sa puissance; partout, depuis les ruines de la lourde muraille qui sépare l'Angleterre de l'Écosse, jusqu'aux ruines élégantes de Balbeck, d'Antioche et de Palmyre.

Mais, cette volonté et cette puissance du peuple romain n'émanait pas d'un sentiment vif de l'art, ni d'une profonde intelligence de ses limites et de son objet. Son enthousiasme artistique, malgré son énergie apparente, n'avait aucune vie réelle. Ce n'était chez lui qu'une affaire d'arrogance et d'ostentation. Incapable par l'excès de la puissance, par le dégoût qu'il donne, par la dépravation qu'il amène, d'assigner aux choses leur juste prix, sa magnificence lui tint lieu de goût, et son estime pour les arts ne fut qu'un amour grossier de la possession et

qu'une passion effrénée pour le luxe. Or, la sainte origine de l'art n'a rien à démêler avec ces sales mobiles. Les arts, enfants des plus nobles instincts de l'homme, conséquences sublimes de ce sentiment élevé et naïf de vénération et de sympathie qui distingue l'homme entre tous les êtres, ne peuvent que s'avilir et se dénaturer en entrant au service des passions dédaigneuses et des appétits féroces de la force matérielle et de l'égoïsme.

Quand l'épais Mummius (qu'on nous pardonne ce banal souvenir, car il peut nous servir à exprimer notre pensée d'une manière frappante) s'abattit sur la malheureuse Corinthe, la saccageant et la ruinant, il représentait exactement la foncière barbarie de son peuple. Quand il vint à réfléchir que, parmi tant de cadavres, il pourrait peut-être trouver quelque grammairien, quelque poëte, quelque peintre, quelque architecte encore vivant pour les mener à Rome, pour les montrer comme des bêtes curieuses et amusantes, il représentait exactement l'ignoble curiosité de son peuple, et il écrivait lisiblement chez ce peuple la naissance abjecte de l'art. La translation à Rome des fragments précieux ramassés dans la mutilation de Corinthe fut le signal de la transformation de l'art. Ce signal démoralisa la Grèce: la force et les monstrueux appétits du peuple romain s'étaient révélés, ils devaient s'assouvir. Ce peuple, qui ne sut jamais orner son idée par lui-même, qui ne sut jamais manier un outil avec intelligence, à qui toute autre fatigue que la fatigue militaire faisait horreur, qui recrutait tous les hommes

de science ou d'inspiration qu'il fallait à ses nécessités ou à ses plaisirs, parmi la troupe avilie de ses prisonniers de guerre, de ses esclaves, que pouvait-il rencontrer? N'était-ce pas justice qu'il n'obtînt que des idées bâtardes, fruit de la crainte et du servilisme ; et des formes factices, fruit de l'humiliation et du découragement. Tout art et toute science, toute intelligence et toute imagination, n'eurent plus au monde qu'un pôle vers lequel ils gravitèrent, l'adulation de la richesse et de la force : pitoyable et emphatique résultat, que l'immensité des ressources et sa durée colossale ne peuvent déguiser, surtout quand on examine ses dernières conséquences et le point où il vient aboutir. Le siége de Corinthe n'était pas encore bien loin; les premières violences des proconsuls romains étaient encore toutes fraîches; les plaies de la Grèce étaient encore saignantes; et toute la fécondité de la verve indépendante des Grecs n'était pas encore tarie, que les Romains étaient déjà blasés, et se battaient les flancs dans leur faim insatiable et leurs caprices sans terme. Il leur fallait du nouveau; il leur en fallait sans cesse; et le nouveau pour eux était une richesse toujours plus grande, une prodigalité plus effrénée; et de même qu'il leur fallait maintenant des légions de gladiateurs s'égorgeant dans le cirque, des troupeaux de lions se dévorant dans l'arène, il leur fallait des légions de statues, des forêts d'obélisques et de colonnes, s'effaçant par l'agglomération dans leurs places, dans leurs jardins, dans leurs édifices. Entendez le vieux et austère Vitruve, qui les dénonce déjà dans les

beaux temps d'Auguste, et qui leur prédit les dernières conséquences de toutes leurs transgressions et de tous leurs excès en fait de goût. Entendez, sous Tibère et sous Caligula, le peuple romain déblatérant contre l'indécente parcimonie d'Auguste, qui cependant en mourant avait dit avec complaisance: « J'ai « trouvé leur ville de terre, et je la leur laisse tout de « marbre. » Voyez Néron, infatué de son talent d'artiste, brûler la ville ainsi faite, parce que la ville lui déplaît, l'ennuie, et qu'il y a trop long-temps qu'il la connaît comme cela, pour n'en pas vouloir une nouvelle. Cependant la ville en flammes contenait et les statues d'or de Néron, divin empereur, et le portrait de Néron, divin musicien, peint sur une toile de cent vingt pieds de hauteur. D'Auguste à Constantin, de miracles en miracles, d'excès en excès, tout ce déploiement de force et de richesses ne fut qu'une monstrueuse et appauvrissante orgie. Le dernier mot de la civilisation romaine sur l'art fut l'altération de l'aspect, de l'ordre, de la convenance, de la proportion, de la beauté, de l'impression, par un insatiable besoin d'étonnement, de profusion, de caprices, de richesse, de débauches et d'émotions matérielles.

La fin de l'art antique proprement dit a été marquée au règne de Constantin. L'antique Byzance, promue par cet empereur au rang de capitale, donna son nom à l'époque que cet acte inouï allait ouvrir. Que cette limite soit entièrement juste ou ne le soit pas, nous l'acceptons pour notre point de départ. Quelle inflexion nouvelle imprima donc à

l'art antique l'idée et la civilisation byzantine? La même qu'elle imprima à toutes choses. Elle signala l'écroulement du vieux monde et la triomphante invasion du monde nouveau. Ce grand mouvement s'opéra d'un côté par l'explosion finale de tous les vices, de tous les excès, de tous les crimes et de toutes les fautes qui présageaient depuis long-temps déjà la perte de l'empire. Vaste dénoûment, tour à tour comprimé ou accéléré par les empereurs, incroyable série d'hommes énergiques et forts, soit qu'ils aient voulu conserver ou dissoudre. D'un autre côté, ce mouvement s'opéra par la sanction politique si longtemps attendue et accordée enfin avec éclat à toutes les pensées nouvelles, à toutes les espérances généreuses, à toutes les tentatives hardies qui constituaient le christianisme, et qui, depuis trois siècles déjà, s'étaient attachées aux flancs de l'empire et le minaient; c'était donc essentiellement une révolution où toutes les ruines et toutes les écumes, tous les germes et tous les espoirs devaient combattre, fermenter, et se trouver emmêlés dans une inextricable anarchie. D'une part, les croyances, les habitudes et les affections païennes profondément invétérées, mais énervées et sans ressort; de l'autre, la foi, la moralité, la vénération et les amours chrétiens à peine formulés, affermis, consacrés, mais pleins de l'énergie, de la jeunesse et de la fougue que donne aux sentiments qui doivent vivre et agir une longue et atroce compression : rude combat, dont on croit encore entendre le bruit, et auquel mille ans ont pu à peine suffire; combat dont l'issue

n'a pas été aussi radicale qu'on le veut bien dire; car il nous semble que le christianisme, malgré ses héroïques efforts, laissa souiller, sous les contacts de la lutte, une partie de son désintéressement et de sa virginité primordiale, et oublia, au milieu des dangers et des fatigues de cette guerre, une partie de ses premières espérances et de ses premières promesses. Loin de nous, cependant, de vouloir soulever ici de respectables susceptibilités, en apportant dans un ordre trop élevé des affirmations pour lesquelles nous ne sommes ni disposés ni choisis. Mais sur le terrain où nous sommes, dans la question de l'art, nos paroles n'impliquent pas le moindre doute, et sont tout à fait nécessaires. En effet, puisque tout le monde s'accorde à dire que notre art moderne, surtout dans sa phase la plus actuelle, emprunte à l'art antique et s'appuie sur lui; ne faut-il pas dire à quelles circonstances remontent et les premiers emprunts et les premiers secours qu'il en a tirés? De plus, puisque personne n'imaginerait de contester que notre art, moderne encore aujourd'hui, a eu jusqu'à présent pour occupation principale de servir bien ou mal la religion chrétienne, ne faut-il pas savoir ce que l'idée chrétienne réclamait de l'art dès le principe, quel cas elle faisait de son concours, et à quelles conditions elle l'accepta? et encore avec quelle fidélité l'art le lui fournit? Pour cela, il faut donc de toute nécessité demander au paganisme quel a été son dernier mot sur l'art, et à la religion chrétienne quelles ont été pour l'art ses premières paroles : transition délicate et confuse, si on l'aborde

avec passion, mais très-lisible, il nous semble, si on l'examine avec calme.

Qu'on se demande donc ce que durent penser de l'art, de ses avantages, de ses enseignements, de ses influences et de ses voluptés, les fondateurs du christianisme à peine échappés aux persécutions des Dioclétien, des Maximin, des Galérius! Qu'on se demande ce que devaient attendre de l'art tous ces austères et inflexibles vétérans de l'Église militante, quand Constantin voulut bien abriter la religion naissante sous la pourpre impériale. L'art parut, et on le conçoit, dut paraître à ces hommes généreux solidaire et responsable de la corruption païenne et de toutes les idolâtries qu'ils venaient extirper, et contre lesquelles le sang du Christ et des martyrs avait protesté sans relâche. Leur premier mot fut donc un cri d'anathème et de proscription, et ils ne pensèrent à rien moins qu'à envelopper l'art dans la ruine de toutes les pratiques criminelles qui soulevaient leur indignation. L'architecture, la peinture, et la sculpture surtout, vouées dans l'antiquité, d'une manière aussi flagrante et aussi immédiate, aux superstitions du culte et à la glorification de toutes les vanités et de toutes les fantaisies particulières, furent indiquées à leur sainte colère et assimilées par eux aux industries les plus dégradantes et les plus dangereuses.

Mais il ne s'agissait pas seulement de tonner contre l'art et de le proscrire, il fallait en détourner les peuples et les princes si long-temps enivrés par lui. C'était une rude tâche; car l'élément artistique

l'adoration de la forme, étaient encore peut-être, à tout prendre, ce que le paganisme offrait de plus résistant et de plus vivace. Le culte sévère des catacombes dont les chrétiens sortaient à peine, la renonciation à toute chose où les anachorètes allaient entrer, n'étaient point, de leur nature, faits pour embrasser et relier dans la communion nouvelle les peuples vieillis et profondément viciés de l'empire, et les peuples enfants que chassait la pauvreté du nord, et qu'appelaient les délices du midi. La propension à l'ornement, le culte des images, contre lesquels l'idée toute spiritualiste du Christ avait dû s'inscrire dès l'origine, l'avaient déjà débordée dans les sombres retraites, dans les sépulcres lugubres, où elle s'abrita dans les premiers jours. La politique de l'église avait envahi le monde avant sa morale. L'estime dans laquelle elle tint Constantin, son premier appui, en dépose hautement. Le monde était païen encore, et l'église, qui avait hâte et voulait régner vite, en bien des points usa de transactions. On venait à elle de tous côtés et par tous motifs; on venait à elle par la foi, mais aussi par l'esprit de nouveauté et de contradiction; on venait à elle par dévouement, mais aussi par calcul; on acceptait ses dogmes avec naïveté, mais on les commentait aussi avec toutes les subtilités académiques. On se rangeait dans la communion par l'esprit de fraternité, mais on s'y prévalait aussi, par orgueil, de sa naissance et de sa caste. L'église, prudente et patiente, ne voulut pas dépasser les bornes du possible, et elle laissa autant qu'elle put dans le vague les controverses irritantes

dont la solution offrait des dangers. Elle laissa donc longtemps éclater et déclamer les chrétiens sincères et convaincus contre le luxe, contre le scandale des images et les autres séductions de l'art, et elle laissa aussi les chrétiens vacillants et douteux s'y plonger et s'y complaire. Pouvait-elle faire autrement? Non, et pour le comprendre il suffit de réfléchir à ce que fut Constantin, qui l'appuya de son ascendant et de sa puissance; car Constantin est peut-être le symbole le plus précieux à observer de l'anarchie primitive dont nous parlons, et du mélange final des données païennes et chrétiennes qui constituent ces temps. Constantin, considéré sous un certain point de vue, paraît un type plus absolu du caractère païen, qu'aucun de ses prédécesseurs. En effet, ne fut-il pas païen dans ses mœurs et dans ses actions, dans son mépris des hommes, dans son adoration des choses? Voyez-le, quand à peine il vient d'abattre Maxence, permettre aux villes d'Afrique de consacrer des temples aux princes de la maison Flavienne dont il sort, ordonner ou permettre au sénat de lui décerner les honneurs divins, et constater cette divinité dans ses médailles. Voyez-le, dans sa mollesse, surpasser Héliogabale et Caracalla, Adrien et Dioclétien dans son faste; voyez-le, dépouillant Rome, comme Rome autrefois avait dépouillé la Grèce, pour bâtir sa ville nouvelle, de marbre, de porphyre, de granit, de jaspe, de bronze et d'or; voyez-le se promenant dans sa robe traînante tissue de soie et d'or, avec son diadème, ses colliers, ses bracelets, ruisselants de perles et de pierres précieuses, intro-

duisant dans la basilique de Sainte-Sophie quatre cent vingt-sept statues, arrachées aux sanctuaires païens de la Grèce et de l'Asie, y posant son image à côté de celle du Christ, et celle de sa mère l'impératrice Hélène, à côté de celle de la Vierge, tarissant enfin les carrières de la Phrygie et de l'île de Proconèse, pour ses quatorze palais, pour ses quatorze églises, pour ses huit bains publics, pour son hippodrome, pour son forum entouré d'un portique, terminé par deux arcs de triomphe, et au centre duquel, sur une colonne de porphyre de cent vingt pieds de hauteur, s'élevait son colosse triomphal; et puis, par on ne sait quel délire, s'irritant contre son propre ouvrage, travailler à le détruire, et grand rassembleur d'images, devenir ensuite une sorte d'iconoclaste, pour retourner bientôt à ses premières adorations et à ses premiers excès. Constantin paraît être, de tous les princes, celui qui a le plus fait travailler. Périclès, Alexandre, Auguste, Adrien, Charlemagne, Jules II, Louis XIV, sont bien loin à cet égard de pouvoir lui être comparés. Il paraît être aussi celui qui a le plus fait détruire; Attila, Alaric, Odoacre, Alboin, lui cèdent le pas. Constantin, dans cette double fonction d'élever et d'abattre, apparaît avec le même cachet de fureur et de barbarie; et c'est en ceci qu'il nous semble admirablement résumer son époque artistique.

Si ce que nous avons fait entrevoir de l'état de l'art, sous les derniers empereurs païens, est vrai, si nous ne nous sommes pas trompés en continuant à l'apprécier sous le premier empereur chrétien, et si

pendant longtemps les successeurs de Constantin reproduisirent, à différents degrés, son caractère, et suivirent ses exemples; où donc est l'art byzantin? Quelle nouvelle inspiration, quelle nouvelle forme, quelle nouvelle technique l'ont constitué? En vérité, on ne saurait le dire, et on ne comprend guère pourquoi on a fait remonter à la translation de l'empire à Byzance, et à la promulgation de la religion chrétienne, les réels et signalés changements qu'un nouveau nom suppose. En effet, où était alors la transformation dont, depuis peu, on fait tant de bruit? Les travaux entrepris à Byzance ne diffèrent en rien de ceux qui les avaient immédiatement précédés; et il suffit de s'informer et de les connaître, pour constater encore ici la fâcheuse disposition où sont les écrivains que nous avons en vue, de vouloir, à propos d'art, arracher de vive force à l'histoire les inductions les plus gratuites. Ceux qui ont osé dire que la promulgation de la religion chrétienne, comme religion de l'état, avait été le signal de la décadence des arts et de la ruine du goût, ceux qui se sont permis de dire que cet avénement avait au contraire mis aussitôt les peuples en possession d'un art nouveau et plus digne, se sont également trompés, et ont également exagéré les motifs historiques de leur croyance, si ces motifs existent jusqu'à un certain point. L'établissement du christianisme n'a pas eu et n'a jamais pu avoir ces effets absolus. Les grandes causes de la dissolution du goût préexistaient. Rien ne pouvait guère aggraver la situation mauvaise de l'art antique, acculé

dans le plus paresseux et le plus indifférent éclectisme, n'étudiant plus rien, ne désirant plus rien, ne choisissant plus rien, amalgamant et gâchant tout. Constantin, en dépouillant et en accablant les peuples, en détruisant, en bâtissant de toutes parts, sans frein et sans bornes, pour satisfaire tantôt à ses colères, tantôt à ses calculs, tantôt à son orgueil, tantôt à ses dévotions, ne dérogeait en rien au paganisme, et n'altérait nullement l'art antique. Tous les empereurs, avant lui, n'avaient rien ménagé pour leurs caprices, et depuis long-temps l'art insouciant se prêtait à tout, et se laissait faire comme un patient qui n'a plus d'espoir et qui s'est résigné. Quoiqu'il allât ainsi de plus en plus en se dégradant, Constantin nous semble n'y être pour rien. La religion chrétienne de son côté n'avait rien apporté de formulé, ni pour le remplacre, ni pour l'alimenter, ni pour le renouveler. Elle ne s'était pas occupée de l'art, ou plutôt elle le repoussait, ou plutôt elle le subissait comme une nécessité païenne, sur laquelle il était bon de fermer les yeux. Où donc, dans ces temps, trouver la poétique nouvelle et révélée du christianisme? Qu'on nous le dise. Serait-ce dans les catacombes, et dans les églises souterraines où s'abritèrent, prièrent, et reposent maintenant les premiers confesseurs de la foi? Mais qu'y voit-on, si ce n'est partout la forme païenne, paresseusement accommodée aux convenances chrétiennes; si ce n'est la croix grossièrement entaillée aux flancs du sarcophage antique; si ce n'est la colombe ou l'agneau aux cinq blessures, grossièrement enclavés

dans les distributions antiques de la fresque ; si ce n'est enfin, quand le sculpteur ou le peintre ont voulu sortir de ces symboles élémentaires, ce qui pouvait rester alors du costume, de l'arrangement, du geste et du galbe antiques ? L'allégorie même, cette fille menteuse et dissolue de la Grèce antique, s'y affiche autant que la sainteté du lieu et l'austérité des circonstances l'ont pu tolérer. Le Christ sous la figure d'Orphée, jouant de la lyre, attire et charme les animaux féroces ; ou comme le Mercure antique, le pasteur évangélique, assis à l'ombre des arbres, et jouant de la flûte, garde ses brebis, ou debout et marchant, comme le faune antique, ramène sur ses épaules celle qui s'égare.

Mais si l'obscurité des cryptes primitives ne nous cache en réalité rien qui puisse témoigner de l'existence d'un art exclusivement propre aux chrétiens, ou du moins vigoureusement transformé par eux, voyons si les édifications de l'époque constantine peuvent nous l'offrir. Et nous ne pensons pas, assurément, à le chercher dans ses palais, dans ses thermes, dans ses arcs triomphaux, ni dans ses portiques. Nous le cherchons dans les temples qu'elle consacra au nouveau dieu de l'empire. Nous le cherchons là seulement, et là même nous ne le trouvons pas. Si le temple des idoles a été rejeté par la religion nouvelle, il semble que c'est uniquement par l'impossibilité matérielle de s'y pouvoir installer. Le temple païen prêtait au peuple ses colonnades et ses portiques ; mais il gardait fermée l'étroite et obscure *cella* tout entière réservée aux prêtres. Le

temple chrétien, au contraire, devait recevoir dans son sein les peuples à flots pressés; il devait les inonder de lumière pour chasser enfin la terreur du sanctuaire désormais hospitalier. C'était là, certes, en apparence, un beau programme pour l'art : mais de long-temps il ne devait rien en sortir. L'église n'attachait pas à l'art un sens assez profond, ni une assez haute portée; loin de là, elle tenait à distance et refoulait toute recherche vaine et toute adoration profane. Elle regardait le corps de l'homme comme un sépulcre blanchi; elle n'affirmait pas la beauté du Christ, elle n'avait pas encore songé à la beauté de la Vierge, et le temple de Dieu lui paraissait convenable, pourvu qu'il fût sans ténèbres et qu'il fût grand. Si César et ses patriciens, ses affranchis et ses eunuques, demandaient davantage, l'église laissait faire, n'avait point d'inspiration à donner, et l'atelier païen apportait ses vieilles ressources et ses décorations fanées. Peut-on le nier, quand on voit l'église s'emparer, non seulement de la basilique antique sans y rien changer, mais encore en reproduire complètement et le plan et l'ordonnance dans les nombreux édifices qui s'élèvent à l'envi pour l'exercice du culte? Les chrétiens vinrent donc librement adorer Dieu dans ces mêmes salles où le préteur, sur son tribunal, les condamnait naguère au supplice. Les hymmes saintes et la parole vénérée du prêtre y remplacèrent le confus murmure des plaideurs et les aigres discussions des avocats. Les pieuses conférences des évêques, l'administration désintéressée des diacres y succé-

dèrent aux conversations des marchands et aux opérations de négoce. Et (chose plus étonnante encore!) pour encadrer dignement l'effigie du Christ et la montrer au peuple, l'église ne demande rien de nouveau à l'art; elle se contente des ajustements consacrés à l'effigie de l'empereur, dans l'augusteum des apsides. L'église, en venant ainsi habiter les palais de justice et les bourses des anciens, cachait-elle, sous une démarche singulière, une large espérance, et se livrait-elle, dans la conscience de son avenir, à une saisissante allusion ? Voulait-elle, sous cette figure, marquer qu'un jour elle entendait disputer à l'ordre civil, et sa puissance, et ses richesses, et sa juridiction? Peu nous importe, ce n'est point là une question d'art. Ce qu'il nous suffit de savoir, c'est qu'un monument purement païen devint le patron et le type du temple chrétien. La nef oblongue, terminée par un hémicycle, et coupée quelquefois par une nef transversale, les longues colonnades intérieures, les bas-côtés et les travées; tout ce qui se rattache, enfin, à la forme basilicale, après tant de siècle d'essais et de variations, occupe encore une place éminente dans les données de l'architectonique chrétienne. Quoi qu'il en soit, on peut dire que, longtemps après Constantin, le christianisme n'avait encore rien innové en fait d'art, de façon que beaucoup d'auteurs ont pu reculer de règne en règne, et au gré de leur judiciaire ou de leurs renseignements, la fin de l'art antique. Nous devons enregistrer ici que plusieurs, et non sans quelques raisons, n'ont pas hésité à la

porter jusqu'au règne de Phocas et d'Héraclius, c'est-à-dire trois cents ans après Constantin, et dans le septième siècle de notre ère.

Toutefois, il est bon de remarquer que l'art antique, le seul qui existât alors, appauvri et méconnaissable, exténué et défaillant, tombant irrésistiblement de dégradation en dégradation, comme les choses qui décidément ont fait leur temps, et tout proche d'être enfin réduit à l'état moléculaire, avait inspiré quelque pitié au génie chrétien, jusque là, suivant nous, implacable dans sa colère ou dans son dédain. L'église avait-elle senti déjà son autorité s'amollir, et ses vieux préceptes allaient-ils déjà céder? Faut-il reporter à ce temps, aujourd'hui si loin de nous, les premières infractions qui, plus tard, la menèrent si avant dans les voies de la mollesse et de la corruption? Faut-il reporter à ce temps les premiers aveux et les premiers symptômes des goûts profanes qui la débordèrent et la perdirent? Faut-il enfin y reporter les premières lueurs de la renaissance accomplie avec tant de gloire et de scandale au seizième siècle? La réhabilitation de la Sodome païenne, du sanctuaire géant du polythéisme romain, du Panthéon d'Agrippa, dédié par Boniface III à la Vierge et aux saints martyrs, était déjà, malgré les neuf cents ans de distance, un acheminement inévitable à l'audacieuse entreprise de Jules II, qui, préoccupé aussi du Panthéon, osa démolir, dans la métropole de la chrétienté, cette vieille basilique de Saint-Pierre, pour laquelle imploraient tant de glorieux et de touchants souvenirs, tant de

générations de fidèles consolées dans ses murs, tant de générations de saints reçues dans ses sépulcres! Profanation sans égale, peut-être, dans les fastes du monde, et à laquelle l'intrusion des statues antiques, des Apollon, des Appoline, des Bacchus, des Vénus, des Hermaphrodites et des Antinoüs, dans les salles vaticanes, ou dans les villas papales, ne sauraient assurément se comparer, malgré tous les cris quelle a soulevés. Tout ce qu'on peut dire, c'est que, dès le septième siècle, les légats envoyés à Constantinople par Boniface III y faisaient alors reconnaître la primauté du saint-siége, et que l'empereur Phocas y défendait à Cyriaque de s'arroger le nom de patriarche œcuménique. L'église se sentait forte, et se croyait en sûreté alors : pensée fatale à toute puissance; conviction qui est déjà un oubli et une menace. En effet, le christianisme était maître dans l'Europe entière, ou allait bientôt l'être. La croix dominait l'ancien monde, plantée au front de tous ses édifices, le long de tous ses chemins, au centre de toutes ses places et de tous ses carrefours. Les écoles païennes d'Alexandrie, d'Athènes, d'Antioche, de Carthage, avaient jeté leur dernier souffle, leur dernier venin. Les nations barbares les plus tardives allaient être informées du Christ, et suivre sa loi; et leur irruption, si cruelle qu'elle fût, ne devait plus faire refluer les Romains et les Grecs consternés jusqu'aux mystères de l'Étrurie, et jusqu'aux autels de Minerve. Le mahométisme même, avec ses espérances gigantesques et son enthousiasme rapide, était contenu et refoulé. L'architecte

Callinique avait veillé sur l'Orient avant que Charles Martel se fût armé, et le feu grégeois incendiait déjà les flottes musulmanes. Ce moment de la puissance et de l'ascendant du christianisme, engagé dans ce qu'on appelle avec tant de fatuité aujourd'hui la nuit du moyen-âge, n'a pas été assez étudié : il en valait cependant la peine. Quant à nous, nous devons faire remarquer que cette lacune, que nous ne pouvons pas même songer à réparer ici, quelque sommairement que ce soit, a singulièrement oblitéré l'histoire de nos arts.

Le fait est que l'église, libre désormais de toute inquiétude, se pencha enfin avec bienveillance, et de son propre mouvement, vers l'art païen râlant à ses pieds. Elle abrita ses derniers essais, et recueillit, autant que la pudeur le permettait, ses anciens chefs-d'œuvre. Son enceinte offrit un sûr asile à plus d'une idole, même au temps où les empereurs renouvelaient les édits qui les proscrivaient. Ses péristyles, ses portiques et ses catacombes, s'encombrèrent de tout ce qui fut à son goût : autels, trépieds, vases, lampes, colonnes, chapiteaux, bas-reliefs, sarcophages et mosaïques. Il y a plus; l'église s'apprêta, comme nous le dirons plus explicitement ailleurs, à soutenir une lutte qui pouvait devenir dangereuse pour elle. Comme nous l'avons dit ici même, elle avait voulu d'abord laisser sans solution la question délicate des images. L'empereur Léon III, homme rigide et sincère, mais égaré sans doute par un zèle indiscret, et par l'orgueil du pouvoir, voulut la trancher. L'église se redressa fiè-

rement, tint ferme, et confondit finalement l'espoir des iconoclastes, soutenu cependant par l'effort exalté et le long règne des trois princes de la race isaurienne, la seule, peut-être, qui ait fourni au trône d'Orient des hommes d'un aussi grand caractère. Cette querelle, longue et acharnée, dans laquelle les papes montrèrent un si grand courage, et les empereurs un si grand emportement, décida probablement des destinées de l'art en Europe, ou du moins fut la cause, nous dirons presque le prétexte visible de leur développement. Et c'est à ce point précis de l'histoire que les arts pourraient sembler avoir été sauvés par l'église romaine.

En effet, ce n'était point un médiocre danger pour eux, que les jeunes nations de l'Occident se prissent à réfléchir sur la grande question pour laquelle on convoquait leurs soldats et leurs conciles. Moins esclaves encore de la forme, plus dégagés de besoins et d'habitudes que les vieilles races de l'Orient et du Midi, combien n'était-il pas à craindre qu'elles se prononçassent dans le sens austère et rigoureux de la difficulté? Ce n'est point là, certes, une supposition gratuite; ce conflit funeste manqua tout engloutir. Charlemagne fut sur le point de jeter sa lourde épée dans le plateau, chargé déjà de la colère de l'isaurien, et de la brutalité du mahométan. Charlemagne voulut lui-même dicter un livre contre les images, et les évêques francs et germains, assemblés à Francfort au nombre de trois cents, poussèrent unanimement un cri d'indignation contre la tentative idolâtre de Rome, qui anathématisait Constanti-

nople, refusant son adoration et ses respects aux images. Sans la sagesse et l'habile conduite d'Adrien Ier, qui, par la plus politique condescendance, conjura la tempête, et qui, tantôt par ses réponses, tantôt par son silence résigné, amortit cette manifestation effrayante, les nations modernes n'auraient peut-être pas encore connu d'autre art que l'art impersonnel et inexpressif des Levantins et des Mores. Si la religion eût réglementé l'art avec cette rigueur, comment eût-il pu marcher? Les iconoclastes, en effet, se rencontraient avec les mahométans, qui proscrivaient de leurs représentations artistiques la figure humaine : et pour peu qu'on veuille réfléchir, on découvrira les conséquences énormes d'une telle proscription. Adrien consentit donc à recevoir le concile de Francfort, et chercha à donner le change sur le sens de celui de Nicée. Tous deux contradictoires, ils furent admis en même temps, et avec la même autorité. Les Français et les Allemands, sans repousser les images, démarche à laquelle ils seraient infailliblement arrivés si le pape eût irrité la discussion au lieu de l'assoupir, ne leur rendirent cependant jamais aucun culte. Les Espagnols et les Italiens les adorèrent en réalité, et chaque jour célébra les interventions et les miracles de ces divinités locales : chose essentielle à remarquer dans la direction suivie par les arts, chez ces différents peuples, et qui rend admirablement compte de la physionomie si distincte de leurs œuvres religieuses, et sur laquelle les champions de la restauration de l'art ne se sont pas le

moins du monde arrêtés jusqu'ici. Quoi qu'il en soit, l'église, en soulevant une telle opposition aux volontés les plus imposantes, et en courant, avant sa victoire finale, des risques et des alternatives si cruels, avait-elle une pleine conscience de son action dans le sens qui nous occupe? Nous n'oserions pas l'affirmer. Elle en retira des avantages trop matériels, trop immédiats, pour qu'elle nous semble en tout ceci s'être beaucoup préoccupée de l'avenir. Elle s'appuyait sans doute, dans une telle entreprise, sur l'assentiment des peuples, et ne froissait pas leurs tendances naturelles et observées. Mais cela, dans les circonstances où elle se trouvait, explique encore mieux son succès que sa prévoyance.

Au reste, par la force providentielle des choses, plutôt que par la volonté intelligente des hommes, l'art antique, au moment de disparaître dans ses derniers débris et de se transformer, eut un magnifique épanouissement qu'il est vraiment honteux à beaucoup d'historiens d'avoir autant méconnu. Une fois son parti pris et sa bannière levée, l'église poussa l'art, non seulement à produire, mais encore à se propager. Les artistes grecs et italiens entrèrent dans les ordres, s'associèrent aux missions, et confondirent, dans un même esprit de prosélytisme, la religion et l'art. L'art byzantin couvrit bientôt le monde, et devint précisément un des plus puissants agents de la civilisation compromise après tant de bouleversements. Comme le prêtre, ne reculant devant aucune fatigue, devant aucun danger, mais mieux que lui pouvant condescendre à certaines

exigences, l'ouvrier byzantin pénétra partout. Où le moine n'eût pas pu s'immiscer, l'artiste était accueilli et souvent appelé. Et comme le même voyageur avait la plupart du temps ce double caractère, beaucoup de conversions éclatantes, imprévues, en ont résulté.

L'art byzantin, c'est-à-dire, toujours l'art antique, et exclusivement antique, mais dans l'état de dépérissement où il se trouvait alors, frappa à toutes les portes, et partout fut reçu. Non seulement il régnait sans partage, comme nous le prouverons ailleurs, dans ce qui pourrait s'appeler, surtout pour nous, le monde civilisé de ce temps, chez toutes les nations germaines impatronisées dans l'ancien empire romain, mais encore il visita ce qui restait de ces peuplades barbares demeurées au Nord; il traversa en tous sens le populeux océan de la race slave, il vécut sous la tente de l'Arabe et du Tartare, en attendant qu'ils se fussent donné une installation plus propice. Il n'est pas enfin jusqu'aux nègres de l'Abyssinie qu'il n'ait su atteindre.

Étrange destinée de l'art grec, admirable propriété de son principe et de ses formes, mystérieuse correspondance de ses époques! Voyez, c'est quand le malheur l'assaille, quand le destin le brise, quand le souffle et le terrain lui manquent, quand tout annonce qu'il va mourir, qu'il retrouve ses espérances, qu'il ramasse ses forces, et s'élance plus loin. L'art grec était réduit à la situation la plus triste et la plus précaire : il se mourait d'inanition sur son sol; et le voilà qui conquiert le monde, qui se porte plus

avant sous les règnes obscurs des Copronyme, des Nicéphore, des Michel, des Basile, que lorsque l'épée d'Alexandre lui ouvrait le passage; et le voilà qui s'arrête et travaille en paix, là même où le sceptre des Antigone, des Antiochus, des Seleucus et des Ptolémée n'auraient jamais pu le protéger. Et ce n'est point ici seulement, c'est aux termes les plus séparés et les plus distincts de sa longue existence, qu'on peut observer cette merveille. C'est quand il quitte sa terre natale, c'est quand la violence le broie, l'humilie et le chasse, qu'on connaît mieux son ressort, et que sa vitalité s'exprime d'une manière plus frappante. L'art grec n'a-t-il pas pour sa grande part, et pour sa vengeance, servi à ployer la brutale puissance de Rome, où il avait été amené comme un prisonnier sans armes? Quinze cents ans plus tard, quand le mahométan vint lui disputer le dernier pouce de terrain sur lequel la tradition byzantine pouvait au moins végéter sans mélange, les Grecs fugitifs, pour marquer leur reconnaissance, ne contribuèrent-ils pas puissamment aux progrès de l'Europe, où ils étaient accueillis comme des exilés sans ressources?

Mais retournons un moment sur nos pas, et disons ici en quelques mots ce qui advint de l'étonnante diffusion de l'art byzantin dont tout à l'heure nous nous occupions. Nous sommes, si on se le rappelle, sur les limites de la grande époque de Charlemagne, alors que la chrétienté n'était point encore dégagée des terreurs de l'an 1000; alors que l'église, tout en se servant de l'art, tout en le pro-

tégeant, ne lui avait certes encore imposé aucune idée mère, aucune forme nouvelle. L'art byzantin fut pris et manié par les différents peuples auxquels il s'adressa, suivant leurs instincts, suivant leurs nécessités et les circonstances dans lesquelles ils se trouvèrent. Resta-t-il longtemps assez semblable à lui-même, pour que le nom qu'il devait au souvenir de Byzance pût l'embrasser parfaitement, et suffire à désigner les modifications locales qu'il eut à subir? Que de noms l'art byzantin n'a-t-il pas dû recevoir, sans qu'on ait exprimé peut-être tous les caractères et toutes les formes par lesquels il passa? grec, constantinopolitain, lorsqu'il est dans son centre ou sur ses domaines le plus récemment perdus, dans l'Exarchat de Ravenne, dans les Iles, à Naples, et dans toutes les villes du littoral qui retrempent sans cesse le goût de leurs ouvriers à sa source, par leurs excursions maritimes; greco-romain à Rome, où persistèrent jusqu'au moment de la renaissance de l'art, et à travers toutes les fortunes, quelques vestiges de ces vieilles écoles importées de la Grèce sous les empereurs; néo-greco-italien, latin et lombard dans le restant de l'Italie; roman et rhutenique, avec toutes les nuances et toutes les distinctions que ces noms comportent, dans l'Occident et dans le Nord.

Où donc trouverons-nous le symbolisme unitaire, la forme immuable, l'expression consacrée, le caractère traditionnel, et le cachet d'universalité et d'exclusion qu'on a prétendu que la religion chrétienne avait imprimés à l'art? Sans aller, à cet égard,

chercher nos doutes bien loin, nous voyons chez nous, en France, le style roman nous laisser de ombreuses traces de ces incessantes révolutions. Combien d'essais, de revirements, de tentatives inquiètes et de progrès marqués depuis l'époque où tant d'objets d'art, tirés de l'Italie, de Rome, de Milan, de Pavie, de Ravenne, par Charlemagne, vinrent orner nos vieux édifices et inspirer nos ateliers ignorants; depuis l'époque où les artistes lombards, italiens et grecs, appelés et encouragés par lui, vinrent émerveiller nos ancêtres par la splendeur encore barbare, mais jusque là inconnue, de ses fondations sur les bords du Rhin!

Ne serait-ce donc pas à la forme byzantine qu'il faudrait demander le caractère absolu et constant qu'on prétend que la religion a communiqué à l'art? Cependant, bien que cette forme ne puisse présenter qu'une généralité vague et flottante, bien qu'on ne puisse pas étroitement la circonscrire et la déterminer, elle a eu, dans ses altérations et dans ses progrès, une lenteur qui n'appartient qu'à elle, et que toutes les formes qui lui ont succédé ont été loin et bien loin de reproduire. C'est en faveur de la forme byzantine, que l'église s'est le plus compromise, et le plus occupée. C'est pour la défense et la conservation des images byzantines, c'est pour leur élaboration et leurs sens, que l'église a souffert et a veillé; car il est bon de remarquer que tous les textes des pères de l'église, que toutes les décisions des évêques, que tous les canons des conciles, invoqués si souvent par l'érudition des apôtres ac-

tuels de la recrudescence de l'art catholique, pour prouver l'attention particulière apportée par l'église au gouvernement des choses de l'art, remontent tous et se rapportent tous à l'époque byzantine. C'est par des artistes byzantins, ou, si l'on aime mieux, c'est sous la forme byzantine, et par qui l'on voudra, que nous ont été laissés ces peintures, filles du miracle; ces figures archeïropoïètes, ces ouvrages de saint Luc, ces ressemblances des principaux apôtres, conformes aux visions de Constantin, ces voiles de sainte Véronique, ces Christ au long visage, ces Vierges au teint noir, et tous les types, toutes les images et tous les symboles consacrés. Mais, malgré cela, nous savons qu'on nous dira que l'idée chrétienne, que l'idée catholique, n'a rien à débattre avec les misérables vestiges d'un art issu du paganisme. Mais en ceci on aura tort. Quand une idée s'est abritée, s'est manifestée sous une forme, s'est rendue palpable et intelligible aux peuples, non dans un besoin momentané, non dans une circonstance imprévue, mais dans toutes les situations qu'un laps de mille années peut fournir, l'idée reste bien un peu solidaire de la forme. Et puis d'ailleurs, quel art trouvera-t-on exclusivement propre au christianisme et remplissant toutes les conditions qu'un zèle indiscret prétend que le christianisme impose? Dieu nous garde ici de ne point avoir prévu, et de ne point nous être réservé la réponse! Nous partageons de grand cœur et en toute conscience l'admiration que notre époque professe pour les chefs-d'œuvre d'un art que l'in-

constance de nos pères a vite déserté et auquel, dans leur dédain, ils ont imposé le nom le plus impropre. L'art gothique a semé dans nos villes ses merveilles. Il est inutile ici de les décrire, personne aujourd'hui n'y est plus indifférent, et chacun voudra croire que nous ne sommes pas les seuls artistes de notre génération qui ne sachions ni les sentir ni les comprendre. Mais l'art gothique répond-il, cependant, à toutes les exagérations littéraires qui, de jour en jour, prétendent nous le mieux expliquer? Mais l'art gothique a-t-il obéi à toutes les prescriptions pieuses et à toutes les intentions sacerdotales que de jour en jour on y découvre? De ce que cet art a été expressif et a parlé aux âmes, est-ce à dire qu'il a été retenu et gourmandé? De ce que cet art a eu un sens profond, est-ce à dire qu'il a été garrotté dans les plus inviolables symboles? De ce que cet art a été original, est-ce à dire qu'il n'a hérité de rien, et qu'il n'a rien emprunté? De ce que cet art, enfin, est sorti d'une rapide inspiration, est-ce à dire que sa forme lui avait été miraculeusement révélée? Nous ne pouvons admettre toutes ces choses. L'art gothique nous paraît encore assez grand, assez étonnant sans elles. Nous serions plutôt portés à croire en tout le contraire. L'art gothique nous paraît avoir été l'enfant de cette liberté et de cette dignité conférées à l'individualité humaine, par la religion chrétienne. Et nous ne comprenons pas bien comment ses maladroits amis se servent étourdiment de lui pour accuser le sacerdoce chrétien d'avoir continué le désolant et fatal système de compression

et d'immobilité que nous avons attribué aux sacerdoces antiques, et dont, en définitive, la philosophie et l'art grec, l'épée et la corruption romaine, avaient déjà travaillé à débarrasser notre monde. Certes, les chrétiens n'ont pas reculé. Le christianisme, au contraire, nous semble avoir voulu ouvrir des voies incommensurables, en appelant justement l'homme et l'art à une activité plus complète, à une activité plus indépendante. Il nous semble, au contraire, avoir investi sciemment l'homme et l'art de tout ce qui avait coûté tant d'efforts et tant de sacrifices à leur double génie. Il nous semble n'avoir pas voulu rétrécir leur double domaine, en déclinant tout héritage, en reniant toute antique tradition. La lenteur qu'il a mise à son œuvre, les difficultés qu'il y a essuyées, les transactions auxquelles il a consenti, n'y font rien. Son premier et légitime mouvement de colère contre les richesses découlant d'une source profane, les soins qu'il a pu prendre pour en moraliser l'usage, et plus tard, l'oubli même de ces soins, ont probablement concouru à la fonction qu'il venait accomplir, celle de conserver, en le continuant et en le purifiant, l'ancien monde qui n'était plus capable de marcher. Cette appropriation constante et de plus en plus générale et progressive, de tous les matériaux, de toutes les connaissances, de toutes les idées, de toutes les tendances du passé, ne constituerait-elle pas la sagesse du christianisme dans toutes ses phases? Leur fusion de plus en plus homogène, leur alliance de plus en plus harmonieuse et complexe, leur jeu de

plus en plus indépendant, leur exercice de plus en plus assuré par une moralité et une intelligence plus haute, ne seraient-ils pas ce qu'à toutes les grandes époques le christianisme a fait pour l'avenir? Au moins, est-ce dans ce sens qu'il nous semble que toutes les évolutions fameuses, dans les sciences, dans les arts, dans la civilisation, se sont accomplies jusqu'ici sous le glorieux règne de l'idée du Christ. N'est-ce pas par le plus ample, comme par le plus indépendant emploi des matériaux et des principes artistiques du passé, que se sont élevés ces grands et impérissables monuments, dont le souvenir, quand on l'évoque, soulève avec soi toute l'histoire des temps qui nous les ont légués : Sainte-Sophie de Constantinople, aussi bien que Saint-Marc de Venise, aussi bien que Notre-Dame de Paris, aussi bien que Santa-Maria-del-Fiore de Florence, aussi bien que Saint-Pierre de Rome ; les dômes constantinopolitains autant que les basiliques romaines, les tours romanes autant que les flèches gothiques, et que les doubles coupoles de la renaissance. Le génie artistique, encore jeune, encore consciencieux dans chacune de ces entreprises hardies, a cru consommer son œuvre ; il a cru avoir tout ravi au passé, n'avoir rien réservé pour l'avenir. L'empereur Justinien, dans le chantier de Sainte-Sophie, croyait, dit-on, entendre la voix des anges le conseiller au milieu des irrésolutions de ses architectes. Et quand Sainte-Sophie, comme un ardent et premier soupir vers le ciel, eut lancé ses coupoles incertaines, plus haut que n'avait songé à monter le

dôme savant du terrestre Panthéon, il entendait encore, comme l'assurent les témoins les plus graves, ces anges qui lui criaient dans le sein du Seigneur : « Sois béni, pieux empereur, tu as vaincu Salomon.»

Artistes, princes et peuples ont connu ce mouvement ; ce mouvement, un des plus élevés, un des plus précieux peut-être que l'humanité puisse sentir. Mais une chose aussi large, aussi féconde, aussi vitale pour la civilisation comme pour l'art, n'est point tributaire, Dieu merci, des étroites discussions de forme, des chétives questions d'écoles, des passagères infatuations de la mode et des coteries. En tout temps, la religion du Christ a été assez intelligente et assez bien conseillée pour ne l'oublier jamais. Et si chaque forme d'art s'est crue tour à tour appelée à conclure, et n'a pas craint de déclarer toutes recherches fermées, tout mouvement défendu et toute espérance vaine, faut-il récriminer et parler sans cesse à cause de ces prétentions folles, des vicieuses tendances, et des dangereuses sollicitations de l'esprit et des aptitudes de l'homme en révolte ?

Finissons bientôt cette notice déjà trop longue. Ce que nous aurions à dire ne se peut pas dire d'une fois, et plus d'une fois nous y reviendrons : car il est dans l'intérêt de l'art d'être en présence de ces opinions demi-savantes et demi-religieuses surtout, qui voulant tout ramener à leur taille, châtreraient volontiers l'art pour le mieux gouverner. La religion et l'art ne sont pas à leur remorque. L'église catholique n'oubliera jamais qu'avec une égale sérénité elle a toujours béni les travaux consciencieux et li-

bres de ses enfants. Elle n'oubliera jamais que c'est sous l'architrave de la basilique païenne que ses papes et ses conciles ont appris à Constantin et au monde que Dieu était présent partout ; que c'est de son portique que fut repoussé, par un de ses saints évêques, le tout-puissant empereur Théodose ; que c'est sous son plein-cintre roman qu'elle conquit par le baptême son fils aîné Clovis, et qu'elle sacra Charlemagne empereur d'Occident ; que c'est sous les voûtes aiguës des cathédrales gothiques qu'elle consola les peuples du mauvais succès des croisades et des regrets de l'Orient ; que c'est enfin sous un temple de la renaissance qu'elle anathématisa Luther.

Quant à l'art, si l'église catholique renonçait jamais à son universalité, il semble qu'il garderait encore la sienne.

Il fallait, suivant nous, dire ces choses avant de nous engager dans l'examen des œuvres et des mérites d'une époque glorieuse qu'on calomniera peut-être bientôt, au train dont vont les choses, pour être à la mode et pour paraître avoir le sentiment de l'art.

Comme l'architecte Arnolfo di Lapo a été un des plus vigoureux promoteurs de cette époque, et comme ses exemples ont été suivis fidèlement jusqu'à la fin par les artistes les plus forts, nous croyons nos observations à leur place. Quant à son œuvre commencée, Santa-Maria-del-Fiore, nous chercherons à l'apprécier quand, pour l'achever enfin, Brunelleschi y appliqua sa tête puissante.

NOTES.

(1) Pélage fut élevé au trône pontifical, le 18 avril 555. Le Cinelli, page 212 des *Bellezze di Firenze*, commet donc une grossière erreur en disant que l'église de Santa-Maria-Maggiore fut consacrée l'an 500, par le pape Pélage.

(2) Ce palais n'a pu être construit par l'architecte Buono, qui vivait l'an 1152 ; car on lit dans les Annales d'Arezzo rapportées par le Muratori, dans le tome XXIV *Scriptor. rer. italic.*, page 856, *anno* 1232, *Palatium communis Aretii conditum Domino Inbaldo de Colle potestate.*

On trouve également, page 859 du *Catalogo* des podestats d'Arezzo, que ce palais fut bâti l'an 1232, c'est-à-dire un siècle après la mort de Buono.

(3) Ce campanile, haut de 250 palmes et environné de deux cents colonnes, fut élevé par Guglielmo, Bonanno et Tommaso de Pise. Voyez le *Theat. Basil. pisanæ* de Martini.

(4) Cette porte périt dans un incendie, comme le rapporte Martini, page 59 de son *Theatr. Basil. pis.*

(5) Voyez Pietro-Angelo Bargeo, *De eversoribus urbis.*

(6) Voyez une dissertation latine de Francesco Valesi, adressée en forme de lettre, le 7 février 1725, au baron Stosch.

(7) Cette chapelle a été reconstruite par le pape Sixte-Quint.

(8) Cette église a été rebâtie sur les dessins de Matteo Nigetti.

(9) La vieille église fut démolie et reconstruite l'an 1625.

(10) L'église de Santa-Croce a 240 brasses de longueur et 70 de largeur. Bernardo Davarzato, dans son histoire manuscrite citée par le P. Richa, prétend qu'elle fut commencée l'an 1292 ; mais Giovanni Villani, liv. 8, chap. 7, et l'Ammirato, tome I, page 131, disent, comme Vasari, que les fondements furent jetés l'an 1294. On trouve une ample description de cette église dans le tome III du P. Richa.

(11) Voyez Giovanni Villani, liv. 8, chap. 7.

(12) Voyez les descriptions de ce temple publiées l'an 1733, à Florence, par Bernardino Sgrilli, et l'an 1755 par Gio. Battista Nelli.

(13) Le légat se nommait Pietro Valeriano di Paperno. Il fut créé cardinal par Boniface VIII.

(14) On doit compter au nombre des chefs-d'œuvre d'Arnolfo le tombeau du cardinal de Braye, à San-Domenico d'Orvieto, où il se montra peintre, sculpteur et architecte. Dans la basilique de San-Paolo, hors des murs de Rome, il fit la tribune de marbre qu'il orna d'une foule d'admirables figures au bas desquelles il grava cette inscription : † *Hoc opus fecit Arnolfus cum suo socio Petro* † *anno milleno centum bis et octuageno quinto*, etc. Sur la façade de la cathédrale d'Orvieto, il représenta la Résurrection des morts dont parle Vasari dans la vie de Niccola de Pise.

NICCOLA ET GIOVANNI,

SCULPTEURS ET ARCHITECTES PISANS.

Dans la vie de Cimabue, nous avons parlé du dessin et de la peinture; dans celle d'Arnolfo di Lapo, de l'architecture; dans celle de Niccola et Giovanni, nous nous occuperons de la sculpture et des importantes édifications que l'on doit au génie de ces deux artistes. En effet, leurs œuvres de sculpture et d'architecture appellent puissamment notre attention, non seulement par leur grandeur et leur magnificence, mais encore parce qu'elles dénotent plus d'invention et de goût dans la composition, une meilleure entente des attitudes et des mouvements, et enfin l'abandon de presque tous les errements de l'ancienne manière grecque, si grossière et si barbare.

Tandis que quelques Grecs sculptaient les figures et les autres ornements de la cathédrale de Pise et du temple de San-Giovanni, il se trouvait parmi une multitude de marbres amenés par la flotte des Pisans plusieurs sarcophages antiques que l'on voit aujourd'hui dans le Campo-Santo. L'un d'eux représentait une Chasse de Méléagre (1), les nus et les

draperies étaient d'un dessin parfait et d'une exécution merveilleuse. Les Pisans, frappés de la beauté de ce chef-d'œuvre, en décorèrent la façade de leur cathédrale près de la porte principale. Il servit de tombeau à Béatrix, mère de la comtesse Mathilde, si l'on s'en rapporte à cette inscription gravée sur le marbre :

Anno Domini MCXVI. Kal. Aug. obiit D. Matilda felicis memoriæ comitissa, quæ pro anima genitricis suæ D. Beatricis comitissæ venerabilis in hac tumba honorabili quiescentis, in multis partibus mirifice hanc dotavit ecclesiam, quarum animæ requiescunt in pace † Anno Domini MCCCIII, sub dignissimo operario Burgundio Tadi occasione graduum fiendorum per ipsum circa ecclesiam supradictam, tumba superius notata bis translata fuit, tunc de sedibus primis in ecclesiam, nunc de ecclesia in hunc locum, ut cernitis, excellentem (2).

Niccola étudia avec tant d'ardeur ce bas-relief et plusieurs autres bons morceaux antiques, qu'il fut bientôt regardé comme le plus habile sculpteur de son temps. Depuis Arnolfo, Fuccio, architecte et sculpteur florentin, était le seul qui eût quelque renommée en Toscane. L'an 1229, il construisit à Florence l'église de Santa-Maria-sopra-Arno, et grava son nom sur l'une des portes. Dans l'église de San-Francesco d'Assise, il sculpta en marbre le tombeau de la reine de Chypre, entouré de nombreuses statues, parmi lesquelles on distingue celle de la reine, soutenue par un lion, emblème de son courage et de sa magnanimité. Niccola, n'ayant donc pas tardé à se montrer supérieur à ce Fuccio, fut appelé à Bologne, l'an 1225, pour faire le tombeau

de saint Dominique Calagora, premier fondateur de l'ordre des Prêcheurs. Il le termina l'an 1231, et obtint des louanges générales, car jusqu'alors on n'avait encore rien vu de mieux. Il donna ensuite le modèle de l'église et d'une grande partie du couvent, et regagna Florence, que Fuccio avait quittée pour se rendre à Rome, où le pape Honorius venait de couronner l'empereur Frédéric. Fuccio suivit ce prince à Naples, et fut employé à terminer le palais de Capoana, aujourd'hui connu sous le nom de la Vicherìa, et le château dell' Uovo. Il fit aussi à Capoue les portes qui donnent sur le Volturne, et deux parcs environnés de murailles pour le plaisir de la chasse, l'un à Gravina, et l'autre à Melfi. Là ne se bornèrent point ses travaux, mais nous les passerons sous silence pour retourner à Niccola, qui pendant ce temps s'exerçait non seulement à la sculpture, mais encore à l'architecture, qui commençait à s'améliorer dans toute l'Italie, et particulièrement en Toscane. Il est évident qu'il coopéra au moins par ses avis à la construction de l'abbaye de Settimo, quoique dans le clocher on trouve sur une tablette de marbre cette inscription : *Gugliel. me fecit.* A la même époque, il fit à Pise le vieux palais degli Anziani, dont une partie a été abattue de nos jours par le duc Cosme, afin de céder la place au palais et au couvent construits sur les plans et les modèles de Giorgio Vasari, pour le nouvel ordre des chevaliers de Saint-Étienne. Pise doit encore plusieurs églises et palais à Niccola qui, après le long interrègne de la bonne architecture, fut le

premier à établir des piliers portant des arcs sur lesquels on élevait tout l'édifice. Il fut également le premier à piloter avec soin les endroits où il jetait ses fondements, de façon que, malgré le peu de consistance du sol, ses bâtisses acquéraient une extrême solidité. Il donna le modèle de l'église de San-Michele; mais son chef-d'œuvre est sans contredit le campanile de San-Niccola. Cet édifice est octogone en dehors et circulaire en dedans ; un escalier en spirale, au milieu duquel est un espace vide en forme de puits, conduit jusqu'au sommet : de quatre en quatre marches sont disposées des colonnes servant de support à des arcs rampants qui tournent autour du noyau. Du milieu de l'escalier on voit le haut et le bas ; d'en haut on aperçoit facilement le bas, et *vice versâ.* Cette capricieuse invention fut plus tard mise en œuvre avec encore plus de succès sous Jules II, par Bramante, dans le Belvédère, et sous Clément VII, par Antonio da San-Gallo, dans le puits d'Orvieto, comme nous le dirons lorsqu'il en sera temps.

Niccola, non moins habile sculpteur qu'architecte, exécuta sous le portique d'une petite porte de San-Martino-in-Lucca, où l'on voit une Déposition de croix, un bas-relief qui donna l'espoir aux artistes d'alors que bientôt s'ouvrirait devant eux une voie meilleure. L'an 1240, Niccola fournit à la ville de Pistoia le dessin de l'église de Sant'-Iacopo ; il y fit ensuite décorer à grands frais, par des mosaïstes toscans, cette voûte qui aujourd'hui ne sert plus qu'à montrer avec quelle profusion on dépensa des trésors immenses pour élever des monuments qui

n'excitent plus que notre risée. Il n'était pas difficile à Niccola d'éclipser la renommée des sculpteurs et des architectes de la Romagne. Les églises de Sant'-Ippolito et San-Giovanni de Faenza, de San-Francesco et de Porto, la cathédrale de Ravenne, les maisons des Traversari, des Malatesti, le palais de Rimini, et quantité d'autres édifices, prouvent suffisamment que les Romagnols restaient bien au-dessous des Toscans. La même remarque peut s'appliquer avec autant de vérité aux Lombards. Il suffit, pour s'en convaincre, de regarder la cathédrale de Ferrare (3), et les monuments élevés par le marquis Azzo. On verra alors combien ils sont loin du Santo de Padoue (4) et de l'église des Frères mineurs de Venise, nobles et magnifiques édifices dus au génie de Niccola.

A cette époque, beaucoup d'artistes, mus par une louable émulation, s'appliquèrent à la sculpture avec plus de zèle qu'ils ne l'avaient fait auparavant. A Milan, tous ces Lombards et ces Allemands qui travaillèrent à la cathédrale, et qui se dispersèrent lorsque la guerre éclata entre les Milanais et l'empereur Frédéric, luttèrent entre eux et commencèrent à produire quelques bons résultats. On remarqua les mêmes progrès à Florence dès que Niccola et Arnolfo eurent montré leurs premiers ouvrages.

Niccola sculpta en marbre la Vierge, le saint Dominique et l'autre saint qui ornent encore aujourd'hui la façade de la petite église de la Misericordia, qui fut bâtie d'après ses plans sur la place de San-Giovanni.

Dans ce temps, les Florentins avaient entrepris de renverser un grand nombre de tours qui menaçaient la sûreté du peuple dans les luttes fréquentes qui s'engageaient entre les Guelfes et les Gibelins; mais ils se trouvèrent fort embarrassés pour détruire sur la place de San-Giovanni la tour del Guardamorto, qui avait une élévation extraordinaire. Ses murailles étaient si épaisses que l'on désespérait d'en venir à bout avec la pioche, lorsque Niccola imagina de couper le pied de la tour d'un côté en l'étayant avec des chevalets hauts d'une brasse et demie pour donner le temps d'opérer une tranchée d'une grandeur suffisante; il mit ensuite le feu aux chevalets, et la tour s'écroula d'elle-même. Ce moyen ingénieux a toujours été employé depuis avec succès.

Niccola présida aux premières fondations de la cathédrale de Ferrare, et dessina le temple de San-Giovanni dans la même ville (5). Il revint avec les Guelfes à Florence, où il donna les plans de l'église de la Santa-Trinità et du monastère des religieuses de Faenza, que l'on a remplacé aujourd'hui par la citadelle. Il fut ensuite appelé à Naples; mais, pour ne pas abandonner ses travaux en Toscane, il y envoya son élève Maglione, sculpteur et architecte, auteur de l'église de San-Lorenzo de Naples, d'une partie de l'évêché et de plusieurs mausolées, dans lesquels il imita fortement le style de son maître.

L'an 1524, Niccola fut forcé de se rendre aux prières des habitants de Volterre, qui voulaient agrandir leur cathédrale, et il s'acquitta de cette

tâche à leur satisfaction. De retour à Pise, désirant laisser de soi un souvenir à sa patrie, il sculpta en marbre la chaire de San-Giovanni, et y représenta entre autres choses le Jugement universel. Ses figures sont sinon parfaites de dessin, du moins travaillées avec un soin et une patience incroyables. Comme il pensa avec raison avoir fait une œuvre digne d'éloges, il grava au bas ces vers :

Anno milleno bis centum bisque trideno (6),
Hoc opus insigne sculpsit Nicola Pisanus.

Les Siennois, excités par la réputation de cet ouvrage, confièrent également la chaire de leur cathédrale à notre artiste, qui l'orna avec succès de plusieurs sujets tirés de la vie de Jésus-Christ. Il donna ensuite aux seigneurs de Pietramala le dessin de l'église et du couvent de San-Domenico d'Arezzo; et, cédant aux prières de l'évêque degli Ubertini, il restaura l'église de Cortona, et jeta les fondements de celle de Santa-Margherita, pour les moines de Saint-François. Tant de travaux ajoutaient chaque jour à la renommée de Niccola; aussi, l'an 1267, il fut invité par le pape Clément IV à aller à Viterbe, où, entre autres choses, il restaura l'église et le couvent des Dominicains. De Viterbe il se rendit à Naples, auprès du roi Charles I[er], qui, en mémoire de la victoire qu'il avait remportée sur Conradin, lui fit élever, sur le champ de bataille de Tagliacozzo, une église et une abbaye magnifique, destinée à recevoir les ossements des guerriers qui avaient succombé dans cette sanglante journée.

Des moines devaient prier jour et nuit pour le salut de leurs âmes. Niccola répondit pleinement aux désirs du roi Charles, qui l'accabla d'honneurs et de présents. De Naples il retourna en Toscane, et s'arrêta à Orvieto, où il sculpta en marbre, pour la façade de l'église de Santa-Maria, plusieurs statues et ses deux histoires du Jugement universel, le Paradis et l'Enfer. Il s'efforça de donner aux figures des bienheureux toute la beauté possible, et aux démons qui tourmentent les âmes damnées les formes les plus étranges et les plus hideuses. Il se surpassa lui-même dans cet ouvrage, qui fut beaucoup admiré.

Un des fils de Niccola, nommé Giovanni, apprit de lui la sculpture et l'architecture, et en peu d'années réussit, non seulement à l'égaler, mais encore à le surpasser; aussi, sur ses dernières années, Niccola lui laissa la direction de ses affaires et de ses travaux, et se retira à Pise pour y vivre tranquillement. Giovanni fut appelé à Pérouse pour exécuter en marbre le tombeau d'Urbain IV, qui venait de mourir, et celui de Martin IV (7). Il ne reste plus que des fragments épars de ces deux mausolées, qui furent détruits lorsque les habitants de Pérouse agrandirent leur évêché. A cette époque, un moine ayant réussi à conduire dans la ville, au moyen de tuyaux de plomb, les eaux du mont Pacciano, Giovanni fut chargé de composer tous les ornements de la fontaine, tant en bronze qu'en marbre (8). Il disposa un triple rang de bassins l'un au-dessus de l'autre. L'inférieur repose sur un soubassement de

douze degrés à douze pans; le bassin du milieu est porté par des colonnes qui posent sur le centre de celui d'en bas, et le troisième a pour support un groupe de trois figures. Les deux premiers bassins sont de marbre; le plus élevé est en bronze, ainsi que les griffons qui jettent de l'eau tout à l'entour. Giovanni grava son nom sur cette fontaine, qui coûta cent soixante mille ducats d'or. L'an 1560 environ, Vincenzio Danti, sculpteur, répara, d'une manière fort ingénieuse, les conduits qui avaient été en grande partie gâtés. Après avoir achevé cet ouvrage, Giovanni, désirant revoir son vieux père qui était malade, quitta Pérouse; mais il fut forcé de s'arrêter à Florence, pour travailler aux moulins de l'Arno, près de la place de' Mozzi. Bientôt, à la nouvelle de la mort de son père, il partit pour Pise, où il fut accueilli avec honneur par les citoyens, qui se réjouissaient de voir que l'héritier de la fortune de Niccola l'était aussi de son mérite. L'occasion d'éprouver les talents de notre artiste ne tarda pas à se présenter. Les travaux qu'on lui confia dans la petite, mais très-riche église de Santa-Maria-della-Spina, ainsi que dans l'oratoire où il traça le portrait de son père, justifièrent toutes les espérances qu'il avait fait concevoir, et lui valurent d'être choisi pour diriger la magnifique entreprise du Campo-Santo, vaste cimetière public, que les Pisans désiraient depuis long-temps, afin de ne pas encombrer de tombeaux leur cathédrale. Niccola éleva alors ce vaste monument que nous admirons aujourd'hui. On lit sur la porte principale l'inscription suivante :

A. D. MCCLXXXIII. tempore Domini Friderigi Archiepiscopi Pisani, Domini Tarlati potestatis, operario Orlando Sardella, Joanne magistro ædificante (9).

La même année, c'est-à-dire en 1283, Giovanni se rendit à Naples, où il fit bâtir le Castel-Nuovo par ordre du roi Charles. Des maisons, des églises occupaient l'emplacement destiné à ce château : on les jeta par terre, ainsi qu'un couvent des religieux de Saint-François (*les Récollets*); mais ce dernier fut reconstruit par Giovanni sous le nom de Santa-Maria-Novella, dans un autre endroit et sur un plan plus vaste et plus riche. Lorsque ces constructions furent assez avancées, Giovanni se mit en route pour la Toscane; mais on le força de s'arrêter à Sienne, pour faire le modèle de la magnifique façade de la cathédrale. L'an 1286, il fut conduit à Arezzo par l'évêque Guglielmino Ubertini; on élevait alors l'évêché sur les dessins de Margaritone. Là, notre artiste sculpta pour le maître-autel (10) la Vierge avec son fils, entre le pape saint Grégoire, représenté sous les traits d'Honorius IV, et saint Donato, protecteur de la ville. Le corps de cet évêque repose sous l'autel avec ceux de sainte Antilia et de plusieurs autres saints. Giovanni enrichit son ouvrage de mosaïques et d'émaux sur argent, habilement incrustés dans le marbre; et comme l'autel est isolé, il orna les côtés de petits bas-reliefs représentant des sujets tirés de la vie de saint Donato; puis il plaça dans quelques niches des statuettes de marbre d'un travail précieux. Sur la poi-

trine de la Vierge, il y avait un chaton d'or, qui, dit-on, renfermait des joyaux de grande valeur, qui furent emportés pendant les guerres par des soldats impies, avec plusieurs figurines. Cet ouvrage coûta aux Arétins trente mille florins d'or, et fut beaucoup admiré par Frédéric Barberousse, lorsque cet empereur passa à Arezzo après son couronnement. Dans la même église, Giovanni fit pour la noble famille des Ubertini une chapelle pleine d'ornements de marbre, que, l'an 1535, Giorgio Vasari remplaça par une autre grande décoration en pierre de Macigno, servant de support à un orgue d'une beauté et d'une bonté extraordinaires. Je ne dois pas cacher que, pour exécuter son autel de marbre, Giovanni employa plusieurs Allemands, retenus près de lui moins par l'appât du gain que par le besoin de s'instruire. Sous sa discipline, ils acquirent une telle habileté, que le pape Boniface VIII leur confia de nombreux travaux de sculpture et d'architecture à San-Pietro et à Cività-Castellana. Giovanni se les adjoignit encore pour sculpter ces figures de marbre qui ornent la façade de Santa-Maria d'Orvieto. A Arezzo, il comptait parmi ses aides Agostino et Agnolo, sculpteurs et architectes Siennois, qui plus tard laissèrent leurs rivaux bien loin derrière eux, comme nous le dirons lorsqu'il en sera temps. D'Orvieto, Giovanni se rendit à Florence pour voir l'édifice de Santa-Maria-del-Fiore, et pour connaître Giotto, dont il avait beaucoup entendu parler. Il ne fut pas plus tôt arrivé, que les fabriciens de Santa-Maria-del-Fiore lui donnèrent à faire, au-

dessus de la porte qui conduit au cloître, une madone entre deux petits anges, et de plus le petit Baptême de saint Jean, qu'il orna de bas-reliefs, dont les sujets étaient tirés de la vie de ce saint. Il alla ensuite à Bologne, où il disposa convenablement la grande chapelle de l'église de San-Domenico, dans laquelle l'évêque Teodorico Borgognoni lui commanda d'élever un autel en marbre. Pour la même église, il sculpta, l'an 1298, un bas-relief où l'on voit la Vierge et huit figures d'un très-bon style. L'an 1300, le cardinal Niccola, légat du pape à Florence, lui fit restaurer les couvents de San-Domenico et de Pistoia, et construire à Prato un couvent de religieuses, dédié à saint Nicolas, son patron.

Les habitants de Pistoia, en souvenir des services que leur avait jadis rendus Niccola, conférent à son fils Giovanni l'exécution d'une chaire en marbre, semblable à celle qu'il avait déjà faite dans la cathédrale de Sienne. Giovanni devait lutter contre un Allemand, qui venait de terminer dans l'église de San-Giovanni-Evangelista une chaire qui avait mérité de nombreux éloges. Il lui fallut quatre années pour mener à fin son ouvrage, qui représentait cinq sujets tirés de la vie de Notre-Seigneur, et le Jugement universel. Il traita ce dernier morceau avec un soin tout particulier, dans l'espoir d'égaler, peut-être même de surpasser le chef-d'œuvre d'Orvieto; puis, pour exprimer l'idée qu'il avait de son travail, il grava sur une architrave les vers suivants :

Hoc opus sculpsit Joannes, qui res non egit inanes,
Nicoli natus...... meliora beatus,
Quem genuit Pisa, doctum super omnia visa.

Dans le même temps, Giovanni fit encore, dans l'église de San-Giovanni-Evangelista, un bénitier de marbre soutenu par les statues de la Tempérance, de la Prudence et de la Justice. Cet ouvrage, que l'on admira beaucoup, fut placé au milieu de l'église comme une chose précieuse. Avant de quitter Pistoia, Giovanni donna le modèle du campanile de Sant'-Iacopo, sur lequel on lit aujourd'hui la date de 1301. Bientôt, il fut appelé à Pérouse pour élever, dans l'église de San-Domenico, un tombeau de marbre en l'honneur de Benoît IX, qui venait de mourir (11). Il représenta ce pape couvert de ses habits pontificaux, et le plaça entre deux anges au-dessous de la Vierge, accompagnée de deux saints. Il fit également le tombeau de Messer Niccolò Guidalotti, évêque de Recanati et fondateur de la Sapienza de Pérouse, dans la nouvelle église des Dominicains, dont il construisit la nef du milieu avec beaucoup d'habileté. Malheureusement, les architectes qui le précédèrent avaient négligé d'appuyer cet édifice sur de solides fondements, de sorte que maintenant il penche d'un côté et menace ruine. Quand on entreprend des travaux importants, on doit consulter des gens capables et instruits, et non des ignorants, si l'on veut éviter la honte et le chagrin du repentir.

Après avoir achevé ses travaux à Pérouse, Gio-

vanni voulait aller à Rome pour étudier, à l'exemple de son père, quelques fragments d'antiquité; mais de justes raisons l'empêchèrent de réaliser ce projet. Il retourna donc directement à Pise, où Nello Falconi lui donna à faire la grande chaire de la cathédrale qui est à main gauche, près du chœur, en marchant vers l'autel. Il l'exécuta telle qu'on la voit aujourd'hui, et la fit reposer sur des figures hautes de trois brasses, et sur des colonnes supportées par des lions; les bords de cette chaire sont ornés de sujets tirés de la vie de Jésus-Christ. Cet ouvrage, dont le dessin, la composition et le style sont très-défectueux, dut néanmoins émerveiller les hommes de ce temps, qui étaient accoutumés à ne voir que des choses lourdes et grossières. Il fut terminé l'an 1320, comme nous l'apprennent les vers que l'on trouve autour de la chaire, et qui commencent ainsi :

Laudo Deum verum, per quem sunt optima rerum,
Qui dedit has puras homini formare figuras.
Hoc opus, his annis Domini sculpsere Johannis
Arte manus sole quondam, natique Nicole,
Cursis ventenis tercentum, milleque plenis, etc.

Il est inutile de rapporter les onze derniers vers, car ceux-ci suffisent pour prouver que la chaire est due au ciseau de Giovanni. Il fit encore, au-dessus de la porte principale de la cathédrale, entre saint Jean-Baptiste et un autre saint, une Vierge ayant à ses pieds un homme agenouillé, que l'on dit être Piero Gambacorti, intendant de la fabrique. Au-dessus de la Vierge, on grava ces paroles :

Sub Petri cura hæc pia fuit sculpta figura :
Nicoli nato sculptore Johanne vocato.

Giovanni sculpta également au-dessus de la porte latérale, près du campanile, une autre Vierge, l'empereur Henri et la ville de Pise sous l'emblème d'une femme accompagnée de deux enfants. Au-dessous de la Vierge on lit ces paroles :

Ave gratia plena, Dominus tecum;
Nobilis arte manus sculpsit Johannes Pisanus
Sculpsit sub Burgundio Tadi benigno.....

Au-dessous de la ville de Pise :

Virginis ancilla sum Pisa quieta sub illa;

Et enfin sur la base de la statue d'Henri :

Imperat Henricus qui Christo fertur amicus.

Depuis nombre d'années, Uberto, prévôt de la vieille église paroissiale de Prato, avait déposé sous l'autel de la grande chapelle la ceinture de la Vierge, que Michele de Prato avait rapportée de la Terre-Sainte, en 1141. Cette ceinture était l'objet de la vénération de tous les fidèles, lorsqu'un homme de mauvaise vie, espèce de Ser Ciappelletto (12), essaya de la voler en 1312; heureusement, il fut découvert et condamné à mort comme sacrilége. Les habitants de Prato, afin de prévenir une nouvelle tentative de ce genre, eurent recours à Giovanni, qui leur fit bâtir, dans la grande église, la

chapelle où l'on conserve aujourd'hui cette précieuse relique. En même temps, malgré son âge avancé, il donna un dessin d'après lequel on agrandit considérablement l'église, que l'on revêtit extérieurement, ainsi que le campanile, en marbres noirs et blancs. Enfin, Giovanni mourut chargé d'années, l'an 1320, après avoir encore fait quantité d'ouvrages de sculpture et d'architecture dont nous n'avons pas parlé. Giovanni et Niccola, son père, méritent toute notre reconnaissance; car ils ont puissamment contribué à dissiper les ténèbres épaisses qui enveloppaient les arts depuis des siècles. Giovanni fut honorablement enterré dans le Campo-Santo, à côté de son père. Parmi ses nombreux et habiles élèves, on distingue Lino, sculpteur et architecte siennois, qui fit dans la cathédrale de Pise les fonts baptismaux et la chapelle qui renferme le corps de saint Ranieri. On ne doit pas s'étonner du nombre des ouvrages de Niccola et de Giovanni, car tous deux eurent une longue vie; et, se trouvant les premiers maîtres de leur temps en Europe, ils furent appelés à présider à toutes les grandes entreprises, comme le témoignent une foule d'inscriptions (13). Puisque, à propos de ces deux artistes, nous avons déjà parlé de plusieurs monuments de Pise, nous croyons pouvoir, avant de terminer, faire encore mention du vase placé sur la colonne de porphyre que l'on trouve au-dessus des escaliers qui conduisent au nouvel hôpital, et autour du soubassement de laquelle on lit ces paroles :

Questo è'l talento che Cesare Imperadore diede a Pisa, con lo quale si misurava lo censo che a lui era dato : lo quale è edificato sopra questa colonna e leone nel tempo di Giovanni Rosso operaio dell'opera di Santa-Maria-Maggiore di Pisa A. D. MCCCXIII. Indictione seconda di marzo.

Nous aurions voulu ouvrir nos annotations comme le Vasari avait entendu ouvrir ses biographies, c'est-à-dire pouvoir donner à la suite de la vie du premier artiste qu'il nous nomme, dans chacun des trois arts principaux que son livre embrasse, une appréciation de l'état alors existant de chaque art en particulier, et un coup d'œil rétrospectif sur son ensemble. Nous avons dit pourquoi nous n'avons pas dû le faire à propos de Cimabue; on a pu voir, au contraire, comment nous nous y sommes déterminés pour son contemporain, l'architecte Arnolfo. Nous allons consigner ici les raisons pour lesquelles nous nous interdisons de nouveau cet utile examen, non seulement après la vie du sculpteur Niccola, son aîné d'environ quarante ans, mais encore jusqu'à la vie du Donatello, né plus de cent ans après lui.

Si peu puissant qu'ait été l'effort simultané de Cimabue et de Duccio de Sienne, considéré en lui-même et dans les résultats personnels qu'il leur fournit, cet effort devait avoir presque immédiatement les suites les plus frappantes et les plus fé-

condes. On s'en rendra bientôt un compte facile dans nos réflexions sur Giotto et sur les Siennois. Quant à la tentative d'Arnolfo, elle dépasse son siècle, ou plutôt elle se tient dignement à côté de ce que son siècle eut de plus grand. Il n'en pouvait pas être de même pour les Pisans. Cependant, qu'on ne croie pas que nous apportons ici, de gaieté de cœur, un jugement téméraire sur ces hommes actifs et dévoués qui nous donnent déjà un si vif pressentiment de l'étude assidue, de la verve entreprenante et de l'admirable et saine fécondité de leurs successeurs jusqu'au grand Michel-Ange.

Nous voulons connaître et faire mieux comprendre la valeur positive et le caractère intime de leurs œuvres en sculpture; mais nous sommes assurément loin de chercher à porter atteinte en quelque chose à leur vieille renommée; la malheureuse et savante ville de Pise pèse lourd dans l'histoire de nos arts. Une des premières, elle a initié notre Occident, au sortir du moyen-âge, à tous les progrès dont il est si fier aujourd'hui; son courage dans la guerre, son génie dans le commerce, sa curiosité dans les sciences ont réchauffé et entretenu pour sa grande part la vie intellectuelle de l'Italie au plus fort de la barbarie byzantine; ses importations de la Grèce et de la Syrie versèrent dans la Toscane entière les fragments antiques qui devaient plus tard aider à l'art renaissant. Ces fragments, mis en œuvre par Buschetto dans sa cathédrale, par Dioti Salvi dans son baptistère, les inspirèrent heureusement, et signalèrent le premier réveil du génie artis-

tique dans le dixième siècle; et quand l'heure fut venue pour l'Italie de créer décidément un art nouveau, un art auquel elle imposât son nom, parce qu'il serait enfant de sa liberté et de son génie, Pise, entre toutes ses sœurs de la Toscane, entre toutes ses rivales de la Péninsule, ne se fit pas attendre. Au plus beau temps de sa course, dans la force de son indépendance, dans sa splendeur républicaine, alors qu'avec l'aide de Sienne elle faillit mettre le pied sur l'altière Florence et l'opulente Gênes, ses artistes furent proclamés les plus grands; son Campo-Santo devint la source et le sanctuaire de ce développement immense dans lequel, malgré toutes nos prétentions ingrates, l'Europe entière a été forcée de se résumer jusqu'à présent. Or, nous avons affaire ici aux fondateurs du Campo-Santo, et nous espérons qu'on ne nous croira pas capables de l'oublier, si nous soulevons une question négligée, mais délicate, et dont l'examen est important.

Quand il s'agit de sortir des errements de la décadence ou des langueurs de l'assoupissement, la sculpture est lente, plus lente que les autres arts; nous posons cette vérité en fait. Plus tard, quand nous serons arrivés à la vie du Donatello, nous la déroulerons dans toute son évidence; nous dirons seulement ici, pour aider à ce qu'on l'admette par anticipation, que la sculpture s'était dégradée davantage dans la décadence byzantine, soit par des causes dépendant exclusivement de sa nature, soit par l'influence plus rigoureuse pour elle de circonstances ennemies. Ce qui est certain, c'est qu'aux

derniers temps de l'empire romain, la sculpture était plus dépréciée dans sa forme, dans ses mouvements, dans ses longueurs, dans son expression, que la peinture; et que la peinture avec elle était loin et bien loin d'avoir conservé une dignité et une science égales à celles que pouvait montrer encore l'architecture. De plus, pendant toute la période qui précéda le réveil de l'art, la sculpture était tombée au plus bas, tandis que la peinture, la miniature et la mosaïque conservaient encore une certaine physionomie et une certaine intelligence; tandis que l'architecture, malgré sa situation mauvaise, gardait tant bien que mal plusieurs utiles traditions du passé, et arrachait même quelques réels progrès pour l'avenir. La sculpture expiait-elle alors la haute faveur dont le polythéisme grec l'avait spécialement entourée? On serait tenté de le croire, quand on la voit si sévèrement éprouvée dans les premiers temps du catholicisme, et si maigrement partagée pendant une bonne partie du moyen-âge; alors, qu'à l'exception de quelques rares statues élevées çà et là par l'adulation ou la reconnaissance, elle semblait entièrement condamnée à orner, dans son immobilité, les grossiers sarcophages du temps; alors qu'exilée encore de l'intérieur du temple, elle se contournait dans mille attitudes souffrantes, et sous la main rigide de l'architecte, dans les étroits compartiments du porche et du frontail, ressemblant à ces excommuniés en larmes et frappés de verges, qui demandaient pardon et entrée.

C'est dans cet état d'abjection complète, dans

ce dénuement de tout souvenir, de toute inspiration, que les premiers Pisans, les Buono, les Bonnano et autres, reçurent la sculpture des mains des ouvriers grecs, des tailleurs de pierre de Como, et des francs maçons lombards et allemands. Si peu qu'ils lui soient venus en aide, ils durent assurément lui faire grand bien. Cependant, si l'on en juge par ce qui reste des douze compartiments de la porte fondue par Bonnano en 1180, on comprend combien Niccola, né en 1200 environ, reçut peu de ses maîtres, et combien il eut à travailler pour porter son art au point où il l'a laissé. D'un autre côté, si l'on veut prendre garde que son école tout entière réussit à peine à livrer la sculpture aux mains du célèbre Donatello, né plus de cent ans après lui, dans un état correspondant tout au plus à celui auquel le Giotto, son contemporain, avait amené à lui seul la peinture, on comprendra encore mieux toute la difficulté. Or, ce que nous disons du développement relatif de la sculpture, au temps du Donatello, est un fait certain que l'examen des œuvres ne saurait démentir, et qui peut maintenant se vérifier chez nous-mêmes par quelques morceaux moulés qui se trouvent au Palais des Beaux-Arts : ils suffisent assurément. Son fameux groupe de la Judith tuant Holopherne, qui se voit à Florence, sous la loge construite par l'Orcagna, n'en saurait apprendre davantage. D'ailleurs, cette opinion, que nous mettons en avant, et que plus tard nous appuierons, a été partagée par les hommes les plus compétents du quatorzième et du quinzième siècle. Alberti,

Pomponio Gauric, Ghiberti, dans les écrits qu'ils ont laissés sur la sculpture, et l'illustre Pétrarque, si versé dans toutes les choses de goût, se sont explicitement prononcés à cet égard. Tous admettent le retard de la sculpture dans la marche générale de l'art. D'où cela pouvait-il venir ? Y en a-t-il une raison saisissable en dehors de ce que la théorie et la philosophie de l'art peuvent fournir ? Y a-t-il à cela une cause purement technique, purement matérielle, que tout ouvrier, si inculte qu'il soit, puisse comprendre? Nous le croyons. Et nous pensons aussi qu'il est bon de le faire ressortir ; car il faut quelquefois, il nous semble, éclairer l'histoire de l'art par les aperçus tirés de l'intimité du métier. Les Byzantins, les Lombards ne travaillaient pas d'après nature. Par nature, ici nous entendons simplement l'apparence extérieure de l'objet réel, existant, aussi circonscrit et insignifiant qu'on le voudra, que l'artiste se propose d'imiter par la ligne et le ton, par le relief et le creux, suivant qu'il est sculpteur ou peintre. Les Byzantins, les Lombards ne regardaient pas même la nature, ou, si l'on veut, ils la regardaient comme la regardent tous ceux, sans exception, qui n'ont point à chercher son imitation, ni à pénétrer, ni à découvrir, ni à choisir les indications que l'objet porte en soi, et dont l'outil et l'œil de l'artiste s'emparent comme ils peuvent, en s'exerçant et en se rectifiant sans cesse. La difficulté de l'apprentissage pour eux consistait dans l'appropriation des moyens, des mesures qu'ils avaient à prendre pour répéter complétement ou mélanger entre eux

convenablement certains types, ou, pour parler techniquement, certains patrons dessinés ou taillés antérieurement. Que ces patrons, que le maître exercé, capable quelquefois de les reproduire par mémoire, confiait à ses élèves, à ses compagnons, leur vendait ou leur laissait en héritage, aient procédé, dans l'origine, d'une véritable recherche, d'un véritable travail d'imitation ou d'imagination, peu importe. En tous cas, pour l'école, pour les reproducteurs, il n'y avait qu'un exercice mécanique, qu'une application pesante et limitée. La peinture et la sculpture étaient de purs métiers. Les idées seules, les impressions seules qui s'attachaient à leurs produits les distinguaient et les mettaient à part : ce qui est loin de dire absolument que dans ces métiers l'ouvrier ne pût jamais montrer une habileté originale, une intelligence personnelle. Beaucoup, au contraire, pouvaient avoir encore une certaine grâce, une certaine aisance dans la façon, une certaine sagacité, une certaine volonté dans l'objet, qui les élevaient au-dessus du troupeau routinier : cela se voit bien, même dans une foule d'applications professionnelles moins délicates, moins compliquées. Et ni nous ni personne de ceux qui savent respecter le travail humain, et qui sont à même d'en connaître le prix et la peine, n'auront envie de contester cette vérité de tous les états et de tous les jours. L'homme intelligent, l'homme ingénieux, même en piochant la terre, même en fendant du bois, s'indique à qui sait le reconnaître. Mais cependant le joug professionnel est lourd, et, tant fort que soit l'homme, il

en est écrasé. L'exemple, l'habitude, la solde insuffisante, disposent l'ouvrier à la renonciation de tous ses instincts, à l'oubli de toutes ses curiosités dont rien ne lui révèle la valeur et la portée. Aussi, quand l'art et l'artiste subissent ce joug, faut-il qu'un heureux concours de circonstances, qu'une inspiration soudaine, qu'une sympathie entraînante les en tirent. C'est ce qui arriva presque simultanément au peintre Cimabue, au sculpteur Niccola, au père de l'école florentine, au père de l'école pisane. Une grande apparition, une vie singulière autant qu'admirable venait, comme nous le dirons ailleurs, de passionner l'Italie entière. Cimabue, le premier, en voulut consacrer le souvenir. Il entreprit des portraits, il s'essaya à la représentation des scènes de la vie réelle. Il lutta par conséquent pour suppléer à l'insuffisance des types anciens : il regarda la nature. Les citoyens de Pise, au milieu des richesses apportées par leur flotte, au milieu de tous les fragments antiques dont depuis quelque temps déjà ils étaient avides, en signalèrent un, admirable entre tous, et l'encastrèrent, avec une complaisance naïve, au frontispice de la cathédrale de Buschetto. Le jeune Niccola l'admira comme tout le monde; mais seul, ou le premier, il pensa à le reproduire, à l'égaler. Il laissa donc là, lui aussi, les patrons de ses maîtres : il étudia l'antique. De là, révolution dans l'art de Florence, révolution dans l'art de Pise : révolutions parallèles, mais profondément distinctes; l'une commençant par un peintre, l'autre par un sculpteur; l'une procédant de la nature, et l'autre

de l'antique. A talent égal, l'embarras où se trouva Cimabue dut être plus grand. Ses pénibles tentatives, ses minces succès, dans la voie de l'imitation franche, ne durent pas assez le satisfaire pour qu'il rejetât complètement ses vieux guides, ses exemples habituels. Incertain, hésitant entre les allures régulières et connues dont il voulait s'affranchir, et les procédés sans expérience et sans certitude qu'il rencontrait, il dut vivre dans une inquiétude atroce; et l'on comprend très bien l'irascibilité dont la tradition dépose, l'orgueil dans le succès, l'impatience de la critique, les ouvrages commencés avec amour et abandonnés avec colère, dont le Vasari nous parle; on comprend bien surtout ses longues conférences, ses recherches inquiètes avec son ami Gaddo, et sa production assez peu nombreuse en définitive, quand on pense à sa vie assidue et renfermée. Niccola de Pise, au contraire, était moins flottant: sa production fut énorme. Ses œuvres signées abondent à ce point que beaucoup d'historiens, pour se l'expliquer, ont dû en attribuer une grande part à ses élèves. Quant à nous, nous comprenons fort bien la chose sans cela. Et voici comment : d'abord, son admiration pour le bas-relief antique lui fit rejeter sur-le-champ ses vieux exemples. Il acquit par là, et sans peine, une liberté absolue dans ses mouvements, une expansion complète dans sa volonté. Or, la liberté, la volonté sans tiraillement sont fécondes : par elles tout coup porte. Pourquoi Cimabue, de son côté, n'en fit-il pas autant? Est-ce que la nature vivante prêtait moins à ce parti que le bas-relief

antique? Sans aucun doute, Cimabue voyait la nature par lui-même, par lui seul. Il en fut étourdi, et demeura complètement incapable d'imaginer les formules techniques qui devaient la reproduire avec quelque énergie. Le bas-relief antique, au contraire, montrait à Niccola de Pise comment la nature peut s'interpréter par l'art; comment l'art distribue chaque chose pour la faire valoir; comment il abstrait certains détails; comment il en accentue d'autres; pourquoi il doit mentir ici; pourquoi il doit dire vrai là. Enfin Niccola de Pise était mis en possession, par son choix, du travail de bien des générations, condensé, on peut le dire, sur un morceau de marbre, qu'il pouvait palper, mesurer, confronter à son aise, pour arriver enfin à le comprendre. Il y arriva. Nous écrivons ceci en présence de deux études, l'une faite d'après le bas-relief antique du sarcophage de la comtesse Béatrice, et l'autre d'après le bas-relief du Pisan qui décore le milieu de l'admirable jubé qu'il construisit dans le baptistère. Le bas-relief antique nous semble représenter, non les Aventures de Méléagre, comme le Vasari le pensait, mais l'Amour de Phèdre pour Hippolyte, et ce dernier chassant le sanglier de Phibalis. Les deux scènes qu'il exprime sont divisées par un pilastre, dont la proportion et les moulures sont parfaites. D'un côté sont des femmes assises, enveloppées dans de larges draperies; de l'autre, des jeunes gens sur des chevaux lancés. Le bas-relief du Pisan est une Adoration des Mages. L'on reconnaît sans peine avec quelle fidélité il a cherché

dans ce sujet, plus tranquille, plus chaste, plus solennel, à tirer parti de toutes les indications que son modèle pouvait lui fournir. Partout où il a pu le mettre à tribut dans son œuvre, il paraît supérieur à lui-même, et presque égal au sculpteur grec. Sa Vierge est drapée comme la Phèdre. Les longueurs, les inflexions de ses membres sont les mêmes ; le système des plis, la marque des grandes divisions du corps sous les étoffes se retrouvent dans les robes traînantes des Mages accroupis. Les écuyers et les chevaux au repos, qui terminent un côté de sa composition, sont empruntés presque textuellement; et, à leur air effaré, on dirait que l'artiste a eu surtout de la peine à ne pas les laisser courir comme dans son modèle. Cette vérification peut se faire dans toutes les autres sculptures du Pisan, même dans celles qu'il laissa à Sienne, et qui ont toujours été regardées comme ses plus fortes. Aussi, considéré en soi, et à part toutes les suites, le résultat sculptural du Pisan dépasse-t-il le résultat pittoresque de Cimabue. Tandis que l'un, plein d'inquiétude sur ses fresques, cherchant en eau trouble la beauté et l'expression, faisait encore, comme le dit parfois le Vasari, des madones à figures effrayantes, rencontrait des mouvements ridicules, des ajustements puérils, des motifs baroques; l'autre, à son aise, comme chez lui, dans l'atelier antique rouvert, sans trop de gêne, répandait dans ses bas-reliefs une observation ingénieuse, une sagesse dans les attitudes, une dignité dans les têtes, un goût dans les draperies, une unité dans l'ordonnance,

inconnus jusque là, comme le remarque si chaudement le bon Séroux d'Agincourt dans son Histoire de l'Art par les Monuments. Mais tout cela nous explique, à nous, ce dont il s'étonne si fort ; à savoir : que la sculpture sembla s'arrêter après le Pisan, et que sa nombreuse et laborieuse école eut grand'peine à le dépasser durant tout le cours du siècle. Il ne fallut pas tant de temps à Giotto, l'enfant adoptif de Cimabue, pour faire sa grande enjambée, et laisser son maître loin. C'est qu'il ne s'agissait pas pour l'Italie de reproduire l'art antique, mais bien de lui créer un art original. Or cette création ne pouvait pas sortir du bas-relief apporté à Pise, quoique ce bas-relief pût y aider.

NOTES.

(1) Ce bas-relief a été gravé sur cuivre sous le titre de Chasse de Méléagre, et inséré dans la troisième partie des *Iscrizioni toscane,* recueillies par le Gori. Voyez *Pisa illustrata* du Ch. Alessandro da Morona, tome Ier.

(2) Voy. la Vie de la comtesse Mathilde, écrite par Francesco Maria, et le *Theatr. Basil. pisanæ,* chap. 4, de Martini.

(3) La cathédrale de Ferrare fut plus tard entièrement reconstruite.

(4) C'est-à-dire l'église de Sant'-Antonio.

(5) Niccola n'a pu dessiner le temple de San-Giovanni-Battista, dont les fondements furent jetés, l'an 1300, par Agostino et Agnolo de Sienne.

(6) Martini, chap. 14, *Theatr. Basil. pisan.*, écrit : *anno milleno bis centum bisque triceno.*

(7) Urbain IV mourut le 2 octobre 1264. Martin IV fut élu pape le 22 février 1281, et mourut le 29 mars 1285.

(8) Voy. les Lettres de Ch. Annibale Mariotti, *Perugia*, 1788.

(9) Voy. *Theatr. Basil. pisan.* de Martini, chap. 17.

(10) Ce maître-autel se trouve gravé sur cuivre dans la Vie de Grégoire X, imprimée à Rome l'an 1711.

(11) Benoît IX mourut l'an 1048 : le texte italien renferme donc sûrement une erreur ; il faut lire Benoît XI.

(12) Voy. la première nouvelle du Décaméron du Boccaccio.

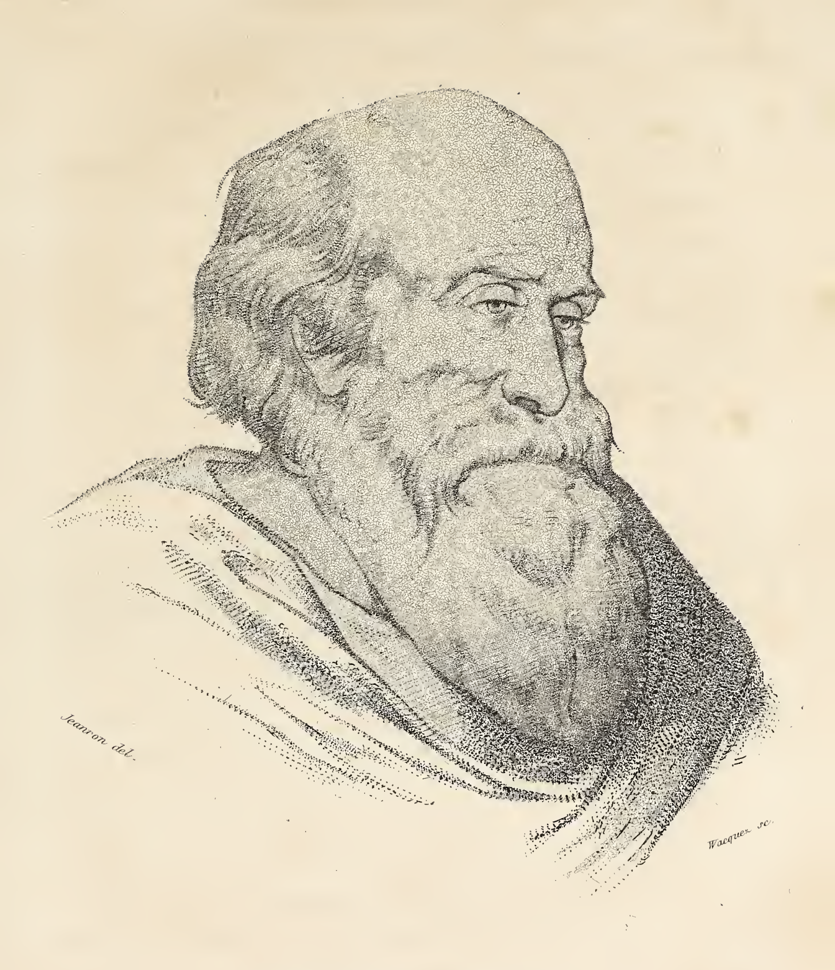
(13) Le chanoine Carlo Celano, dans ses *Notizie di Napoli*, p. 77, dit que la cathédrale de Naples fut construite par Charles I[er], sur les dessins de Niccola de Pise, architecte.

ANDREA TAFI,

PEINTRE FLORENTIN.

Les tableaux de Cimabue avaient excité l'admiration de ses contemporains accoutumés aux productions grossières des Grecs. A la même époque, les mosaïques d'Andrea Tafi ne parurent pas moins merveilleuses à ces hommes qui croyaient que l'on ne pouvait enfanter rien de plus parfait (1).

Andrea s'adonna entièrement à cet art qui, par la durée qu'il promet aux ouvrages, lui semblait préférable à tous les autres genres de peinture. Il se rendit à Venise où plusieurs mosaïstes grecs travaillaient à San-Marco. Il se lia d'amitié avec eux et, à force de prières, de promesses et d'argent, il parvint à conduire à Florence Apollonius qui lui enseigna la méthode de cuire les verres et de composer le stuc pour les assembler. Andrea s'associa avec ce maître pour décorer la partie supérieure de la tribune de San-Giovanni où se trouvent les Puissances, les Trônes et les Dominations. Il se sentit ensuite assez fort pour exécuter sans aucun aide, comme nous le raconterons plus bas, le



ANDREA TAFI.

Christ qui est dans la grande chapelle. Mais, puisque nous avons parlé de San-Giovanni, nous nous arrêterons pour dire quelques mots de ce temple. Il est entièrement revêtu en marbre à l'intérieur et à l'extérieur. Il est non seulement parfaitement proportionné dans toutes ses parties, mais il est encore orné de portes et de fenêtres fort bien entendues, et de colonnes de granit qui supportent les architraves sur lesquelles repose toute la machine de la double voûte, objet de l'admiration des architectes modernes. En effet, cette église et celle de Sant-'Apostolo de Florence, qui approche tant de la bonne manière antique, servirent de guide à Filippo Brunelleschi, à Donatello et aux autres maîtres de ces temps. Nous pourrions nous étendre davantage sur les qualités que possèdent ces édifices, mais, pour être bref, nous nous contenterons d'ajouter qu'on oublia ces bons modèles lorsqu'on reconstruisit en marbre la façade de San-Miniato, hors de Florence, en honneur de la conversion du bienheureux saint Giovanni Gualberto, citoyen florentin et fondateur de la congrégation des moines da Vallombrosa. Du reste, beaucoup de monuments postérieurs aux églises de San-Giovanni et de Sant'-Apostolo sont loin de les égaler. A cette époque, la sculpture éprouva le même sort que l'architecture. Nous l'avons déjà dit dans notre préface, les sculpteurs ne produisaient plus que des œuvres informes. On en trouve des preuves de tous côtés, et particulièrement à San-Bartolommeo de Pistoia, où Guido da Como représenta, de la manière la plus grossière,

le commencement de la vie de Jésus-Christ sur une chaire qui porte cette inscription gravée par l'artiste lui-même, l'an 1199 :

Sculptor laudatur, quod doctus in arte probatur,
Guido de Como me cunctis carmine promo.

Laissant de côté l'origine du temple de San-Giovanni, que Villani et d'autres écrivains ont racontée (2), nous nous contenterons de remarquer que la tribune de la grande chapelle fut construite postérieurement, et que, du temps où Alesso Baldovinetti répara la mosaïque, on remarqua que la muraille avait été primitivement revêtue de stuc et peinte en rouge. Andrea Tafi et le Grec Apollonius distribuèrent cette tribune en cercles qui partaient de la lanterne et allaient, en s'élargissant, tomber sur la corniche inférieure. Le premier renferme tous les ministres et exécuteurs de la volonté divine, c'est-à-dire les Anges, les Archanges, les Chérubins, les Séraphins, les Puissances, les Trônes et les Dominations. Le second comprend les principales actions de Dieu depuis la création de la lumière jusqu'au déluge; le troisième, l'histoire de Joseph et de ses douze frères. On voit ensuite l'histoire de Jésus-Christ depuis le moment où il fut conçu dans le ventre de sa mère jusqu'à son ascension au ciel, et la vie de saint Jean-Baptiste depuis l'apparition de l'ange à Zacharie jusqu'à la décollation et l'ensevelissement du saint. Toutes ces mosaïques tiennent à la manière grecque et n'annoncent aucun

art, aucune connaissance du dessin; cependant on doit leur accorder quelque mérite, si l'on a égard aux ténèbres qui environnaient alors la peinture. D'ailleurs les incrustations sont habilement et solidement assemblées. En somme, la fin de cet ouvrage est meilleure ou plutôt moins mauvaise que le commencement, quoique le tout, comparé aux mosaïques modernes, soit plus propre à exciter la pitié que l'admiration. Enfin Andrea fit dans la même tribune, sans l'aide d'Apollonius, un Christ haut de sept brasses qui existe encore aujourd'hui. Ces travaux rendirent Andrea célèbre à Florence et dans l'Italie entière et lui valurent de riches récompenses. Il fut vraiment heureux d'avoir vécu dans un temps où l'on prisait tant ce qui valait si peu, pour ne pas dire rien. La même chose advint à Fra Jacopo da Turrita, de l'ordre de Saint-François. Quelques mosaïques assez grossières qu'il exécuta derrière l'autel de San-Giovanni, dans la tribune, lui furent généreusement payées (3) et le firent appeler à Rome où on lui confia des travaux dans la chapelle du maître-autel de San-Giovanni-Laterano et dans celle de Santa-Maria-Maggiore. Il alla ensuite à Pise. Il y entreprit, dans la grande tribune de la cathédrale, en compagnie d'Andrea Tafi et de Gaddo Gaddi, les Évangélistes et d'autres mosaïques qu'il laissa presque toutes inachevées et qui furent plus tard conduites à fin par Vicino (4). Ces maîtres obtinrent du crédit pendant quelque temps; mais, dès qu'on put comparer les productions d'Andrea, de Cimabue et de leurs imitateurs, avec celles

de Giotto et de ses disciples, on commença à ouvrir les yeux. A dater de ce moment, on s'attacha aux traces des meilleurs maîtres; chaque jour vit un nouveau progrès; l'art se releva et parvint enfin à cette perfection où nous le voyons aujourd'hui.

Andrea mourut, avant Cimabue, en 1294, âgé de quatre-vingt-un ans. Il eut la gloire de perfectionner le premier la mosaïque en Toscane et d'avoir préparé la voie dans cet art à Gaddo Gaddi, à Giotto et aux autres. Après sa mort, on composa en son honneur l'épitaphe suivante :

Qui giace Andrea, ch' opre leggiadre e belle
Fece in tutta Toscana, ed ora è ito
A far vago lo regno delle stelle.

Andrea eut pour élève le facétieux Buonamico Buffalmaco auquel il donna les portraits des papes Célestin IV et Innocent IV (5). Buonamico les introduisit dans les peintures qu'il fit à Pise, dans l'église de San-Paolo-a-Ripa-d'Arno. Antonio fut aussi élève d'Andrea et peut-être son fils; mais je n'ai pu trouver aucun ouvrage de sa main. Son nom est seulement mentionné dans l'ancien livre de la Compagnie des peintres.

Andrea mérite d'être remarqué parmi les vieux maîtres; car, bien qu'il apprit l'art de la mosaïque des incrustateurs qu'il amena de Venise à Florence, il n'est pas moins vrai qu'il sut améliorer ce genre de travail, de telle sorte qu'il rendit le progrès facile à Giotto et à tous ceux qui le suivirent. On peut

donc affirmer sûrement que l'on est en quelque sorte redevable à Andrea Tafi des merveilleuses mosaïques que l'on exécute aujourd'hui à San-Marco de Venise et ailleurs.

Sans entrer dans de longs développements, nous ne négligerons pas cependant de consigner dans ce volume quelques renseignements sur les mosaïstes et sur leur art, de façon qu'on puisse embrasser d'un coup d'œil l'histoire et la théorie de cette application particulière de la peinture monumentale, autrefois si florissante et aujourd'hui presque délaissée; on les trouvera dans la note dont nous ferons suivre la biographie du Romain Pietro Cavallini, la quatorzième de cette première division du Vasari. Nous nous bornerons seulement ici à suppléer notre auteur et à signaler une de ses fâcheuses négligences ou de ses graves injustices, comme on voudra.

Tafi est antérieur de quelques années à Cimabue; il est positivement un élève de l'école grecque, et il ne nous est pas suffisamment démontré qu'il ait dépassé son maître Apollonius. Tout Florentin qu'il soit, le Vasari n'aurait donc pas dû en faire le Cimabue des mosaïstes.

Cet honneur devait être rendu au pauvre Siennois, que le Vasari sacrifie manifestement, et dont

il ne nous parle qu'en passant; car c'est réellement au Turrita que les peintres mosaïstes doivent les progrès accomplis dans leur art et dans la direction suivie quelques années plus tard par Cimabue et le Giotto. Disons donc quelques mots de ce bon frère mineur Jacopo, ou Giacomo, ou Mino da Turrita, pour suppléer à l'impardonnable silence de notre auteur. Turrita est situé dans le territoire de Sienne; c'est assez dire que les champions de l'école siennoise ont dû réclamer Mino comme un de ses maîtres; ils l'ont présenté comme ayant été l'élève du fameux Guido ou Guidone, celui-là même sur lequel Sienne fait, comme nous le disons, reposer contre Florence sa prétention à la priorité; ils lui ont de plus attribué un assez bon nombre de peintures auxquelles des documents certains assignent un nommé Mino pour auteur. Mais une dissertation très savante et très lumineuse de Lanzi met toutes ces suppositions à néant; il y établit fort bien, suivant nous, que Mino n'a pu être l'élève d'un maître aussi ancien que Guidone, et qu'un autre personnage du même nom a seul pu faire les peintures en question. Ceux que ce débat pourrait intéresser davantage peuvent se reporter aux premières pages consacrées par Lanzi aux origines de l'école siennoise.

Le fait est que Mino da Turrita ne doit pas être compté parmi les peintres proprement dits, mais uniquement parmi les mosaïstes. Cela seul peut lui suffire, car il s'en faut de tout que les travaux de Tafi, imitateur constant des Grecs occupés à San-

Marco, puissent être mis en parallèle avec les siens. Dans son genre spécial, ce n'est ni à côté de Cimabue, ni de Tafi et de Gaddo Gaddi qu'il convient de placer cet homme habile et progressif. A côté de l'illustre Giotto il est plus réellement en son lieu; et si le Vasari y eût regardé d'un peu plus près, ou s'il se fût un peu moins souvenu qu'il s'agissait d'un Siennois, il n'eût pas enveloppé le Turrita dans son assez indécente plaisanterie. Les mosaïques de Turrita, qui se voient encore dans le chœur de Santa-Maria-Maggiore et dans d'autres églises de Rome, n'ont rien qui puisse provoquer le rire et la pitié. La mosaïque, même au temps du Vasari, n'avait pas été poussée assez loin pour avoir le droit d'insulter ainsi à ses vieux maîtres. Le Turrita fut un artiste excellent; et la mosaïque, dans ses mains, ne fut ni un maladroit, ni un servile métier. Dessin, couleur, expression et ajustement, tout le recommande; et, soit qu'il ait reçu les éléments de son art des Grecs, des Siennois ou de l'ancienne école des mosaïstes romains, laquelle remonte très avant dans le moyen-âge, il n'en a pas moins été un des artistes les plus originaux de son temps; il n'en a pas moins dans sa sphère agi et influé autant qu'un autre, soit par un pieux retour vers les principes de l'art antique méconnu et abâtardi, soit par une étude plus consciencieuse de la nature.

NOTES.

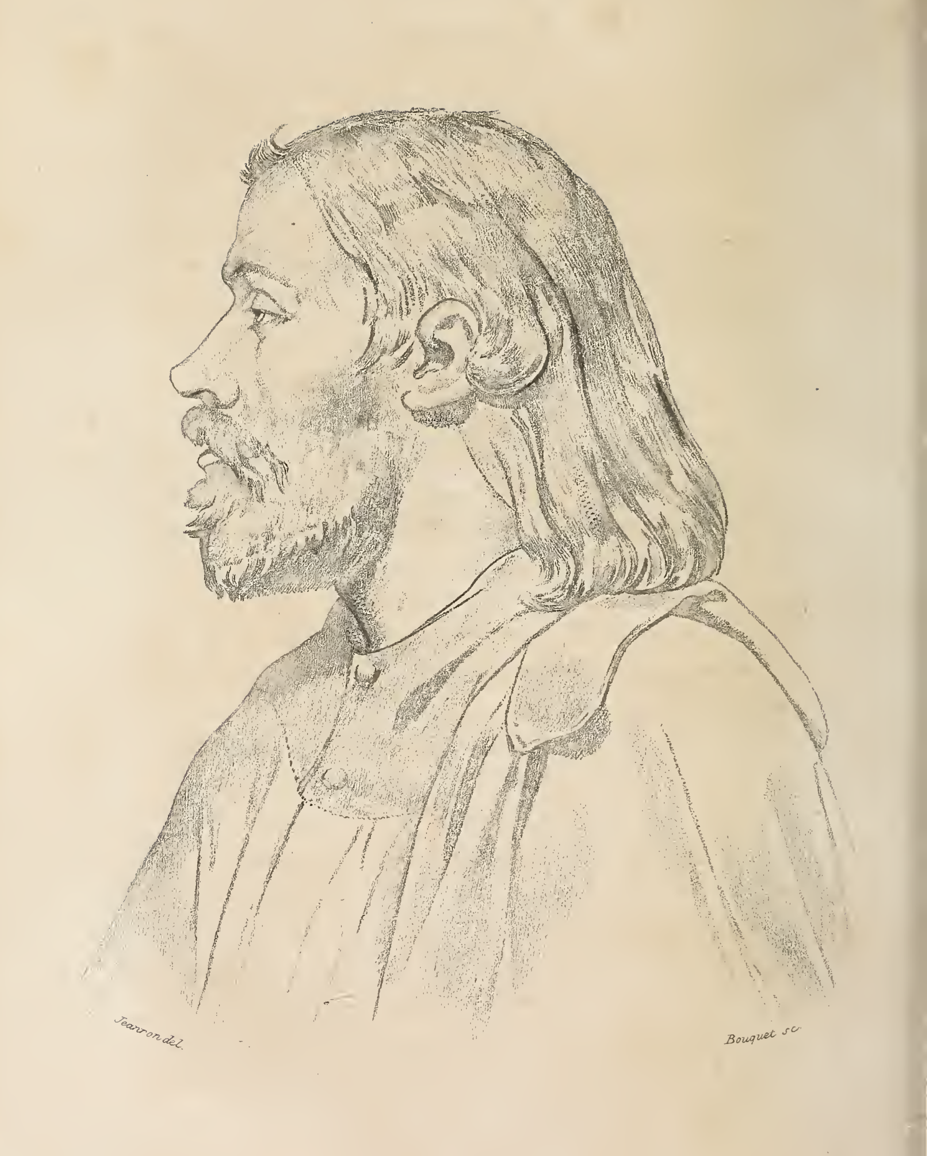
(1) Voyez Sandrart, *Accad. pict. nob.*, lib. II, chap. 2, pag. 94, et le livre du cardinal Furietti *de Musivis*.

(2) Villani a adopté sur l'origine du temple de San-Giovanni une tradition fabuleuse. Voy. le Baldinucci, dec. I, sec. 1, pag. 32.

(3) Ces mosaïques sont détruites.

(4) Vasari parle encore de Vicino dans la Vie de Gaddo Gaddi. Voy. le Baldinucci, dec. II, sec. 2, pag. 20.

(5) Célestin IV fut élu pape le 21 septembre 1241 ; Innocent IV lui succéda le 24 juin 1243.



GADDO GADDI.

GADDO GADDI,

PEINTRE FLORENTIN.

A la même époque, Gaddo, peintre florentin, tout en suivant la manière grecque, se montra meilleur dessinateur que Tafi et ses prédécesseurs. Il dut peut-être cet avantage à l'amitié qui l'unissait à Cimabue. Rapprochés par la conformité de leur humeur ou par l'élévation de leur esprit, ces deux artistes se portaient une vive affection. De leurs fréquents rapports et de leurs conférences sur les difficultés de l'art naissaient de belles et grandes conceptions. Ils étaient d'ailleurs aidés par la subtilité de l'air de Florence qui produit ordinairement des génies fins et inventifs, dégagés de cette rouille que souvent la nature, le travail et la méthode, ne peuvent enlever. Les discussions amicales entre gens qui ne sont point recouverts d'une double écorce ne peuvent amener que les plus heureux résultats. N'est-ce pas ainsi que chaque jour s'aplanit le chemin raboteux des sciences? Mais trop souvent, hélas! sous les apparences trompeuses de la vérité et de la bienveillance, les artistes poussés par la malice et

l'envie, donnent les avis les plus pernicieux à ceux qui les consultent et cherchent même à tromper diaboliquement leurs amis les plus intimes; de sorte que l'art n'arrive pas aussitôt à ce degré de perfection, qu'il ne tarderait pas à obtenir si les hommes s'entr'aidaient charitablement comme Gaddo et Cimabue, comme le même Gaddo et Andrea Tafi. Ce dernier s'associa généreusement Gaddo pour achever la mosaïque de San-Giovanni. Gaddo profita si bien en peu de temps, qu'il osa entreprendre seul les Prophètes que l'on voit sous les fenêtres de l'église; ces travaux le mirent en grande réputation. Dès lors, il se fia à ses propres forces, et s'appliqua à mélanger la manière grecque avec celle de Cimabue. Ses progrès furent rapides. Les administrateurs de la fabrique de Santa-Maria-del-Fiore lui confièrent le soin d'exécuter en mosaïque le Couronnement de la Vierge dans un cadre demi-circulaire, au-dessus de la porte principale. Les maîtres florentins et étrangers regardèrent cette mosaïque comme la plus belle de toutes celles qui se trouvaient alors en Italie. L'an 1308, une année après l'incendie de l'église et du palais de Laterano, le pape Clément V appela Gaddo à Rome et le chargea de terminer plusieurs mosaïques commencées par Fra Jacopo da Turrita (1), dans la basilique de San-Pietro. Gaddo en fit quelques-unes, parmi lesquelles on remarque le Créateur et les nombreuses figures qui couvrent la façade (2). Il travailla également à la façade de Santa-Maria-Maggiore. Là, il améliora un peu sa manière et s'écarta de celle des Grecs, qui n'avait

réellement rien de bon en soi. De retour en Toscane, Gaddo fut employé par les Tarlati, seigneurs de Pietramala, à orner de mosaïques, dans la vieille cathédrale d'Arezzo, une voûte en spongite qui s'écroula du temps de l'évêque Gentile d'Urbin (3), qui la fit reconstruire entièrement en briques. D'Arezzo Gaddo se rendit à Pise. Il représenta dans la cathédrale, au-dessus de la chapelle dell' Incoronata, dans une niche, la Vierge allant rejoindre le Christ qui l'attend au ciel. Cet ouvrage fut exécuté avec tant de soin, qu'il s'est parfaitement conservé jusqu'à nos jours (4). Gaddo retourna ensuite à Florence avec l'intention de se reposer. Il s'amusait alors à composer avec une patience incroyable des petites mosaïques en coquilles d'œufs. On peut en voir plusieurs, encore aujourd'hui, dans le temple de San-Giovanni, à Florence. On dit qu'il en fit deux pour le roi Robert, mais on n'en sait rien de plus. Nous ne parlerons pas davantage des mosaïques de Gaddo. Il peignit aussi beaucoup de tableaux qui sont dispersés çà et là en Toscane. On en trouve un entre autres, à Santa-Maria-Novella, dans la chapelle des Minerbetti (5).

Les peintures et les mosaïques de Gaddo le maintinrent toujours en crédit et en réputation. Je pourrais m'étendre ici sur ses ouvrages; mais je les passerai sous silence, me réservant de parler plus longuement des artistes dont les productions peuvent offrir quelque utilité.

Gaddo vécut soixante-treize ans, et mourut en 1312. Son fils Taddeo lui donna une sépulture ho-

norable à Santa-Croce. De tous les enfants de Gaddo, Taddeo fut le seul qui s'adonna à la peinture. Il apprit son art à l'école de son père et de Giotto qui l'avait tenu sur les fonts baptismaux. Gaddo eut encore pour élève Vicino, peintre pisan, qui laissa plusieurs bonnes mosaïques dans la grande tribune de la cathédrale de Pise, où on lit cette inscription :

Tempore Domini Johannis Rossi operarii istius ecclesiæ, Vicinus pictor incepit et perfecit hanc imaginem B. Mariæ, sed Majestatis, et Evangelistæ per alios inceptæ, ipse complevit et perfecit. Anno Domini 1321. De mense septembris. Benedictum sit nomen Domini Dei nostri Jesu Christi. Amen.

Taddeo plaça le portrait de son père Gaddo à côté de celui d'Andrea Tafi, dans un Mariage de la Vierge qui orne la chapelle des Baroncelli, à Santa-Croce.

Nous possédons une miniature de Gaddo assez semblable à celles de Giotto et qui montre son talent comme dessinateur. Ce que j'ai raconté de Gaddo Gaddi m'a été fourni par un vieux livre qui parle aussi de l'édification de la riche et belle église de Santa-Maria-Novella de Florence. Il ne sera peut-être pas mal à propos de dire ici quelques mots sur son origine et sur les hommes qui la construisirent (6). Saint Dominique ayant obtenu le terrain de Ripoli, hors de Florence, y envoya, sous la conduite du bienheureux Jean de Salerne, douze frères qui, peu d'années après, allèrent demeurer à San-Pancrazio de Florence. Ils s'établirent ensuite

à San-Paolo, sur l'ordre de saint Dominique qui vint lui-même à Florence. Enfin, le dernier jour du mois d'octobre de l'an 1221, ils commencèrent à habiter Santa-Maria-Novella que le légat du pape et l'évêque de la ville cédèrent avec toutes ses dépendances au bienheureux Jean de Salerne. Les frères virent bientôt augmenter leur nombre et leur crédit. Ils pensèrent alors à agrandir leur couvent et leur église qui était fort petite et dont l'entrée se trouvait sur la Piazza-Vecchia : ayant donc ramassé une bonne somme d'argent et s'étant assurés du concours de beaucoup de citoyens, ils jetèrent les fondements de la nouvelle église le jour de saint Luc, de l'an 1278. La première pierre fut posée avec pompe par le cardinal Latino degli Orsini, légat du pape Nicolas III à Florence. Les architectes de cette église furent Fra Giovanni, de Florence (7), et Fra Ristoro, de Campi, convers du même ordre, lesquels relevèrent le pont de la Carraia et celui de la Santa-Trinità, renversés par une inondation le 1er octobre 1264. La plus grande partie du terrain occupé par l'église et le couvent fut donnée aux frères par les héritiers de Messer Jacopo Cav. de' Tornaquinci. La dépense fut couverte en partie par les aumônes et en partie par les deniers fournis par diverses personnes, et entre autres par Frate Aldobrandino Cavalcanti, qui fut plus tard évêque d'Arezzo (8). L'église fut achevée à l'époque où le couvent avait pour prieur Fra Jacopo Passavante (9), à qui l'on érigea un mausolée en marbre devant la grande chapelle. Enfin Santa-Maria-Novella fut consacrée l'an

1420, par le pape Martin V, comme l'indique l'inscription suivante gravée sur un pilastre de la grande chapelle :

Anno Domini 1420, die septima septembris, Dominus Martinus divina providentia Papa V personaliter hanc ecclesiam consecravit, et magnas indulgentias contulit visitantibus eamdem.

Toutes ces choses sont relatées dans les histoires de Giovanni Villani (10) et dans une chronique qui appartient aux PP. de Santa-Maria-Novella. J'ai cru bon de donner ces détails sur cet édifice qui est un des plus importants et des plus beaux de Florence, et qui en outre, comme nous le dirons plus bas, contient tant de chefs-d'œuvre des plus fameux artistes (11).

Ce que nous venons de dire à la fin de la vie d'Andrea Tafi peut entièrement se reporter ici. En effet, le premier des Gaddi, son collaborateur et son ami, nous paraît n'avoir été comme lui qu'un continuateur exact de l'école grecque. Le Vasari nous semble donc s'être livré à une distinction fort arbitraire, quand il fait dépendre la supériorité de Gaddo sur Tafi, de sa liaison et de ses conférences avec Cimabue. D'abord, cette supériorité de Gaddo est peu appréciable. Ensuite, s'il est vrai que le style de ses ouvrages, soit en mosaïque, soit en peinture, paraisse aussi conforme à celui de Cimabue, c'est que Cimabue lui-même s'était peu affranchi des vieilles traditions.

NOTES.

(1) Dans l'édition des Giunti, on lit *Fra Francesco,* mais on doit dire *Fra Jacopo*. Voyez le Baldunicci, dec, II, sec. 2, page 41.

(2) Ces mosaïques n'existent plus.

(3) Gentile de' Becchi d'Urbin, évêque d'Arezzo, de 1493 à 1497, fut le précepteur de Laurent de Médicis.

(4) Voyez *Theatr. Basil. pisan.*, chap. 7.

(5) Ce tableau a disparu.

(6) Voyez les détails que donne sur l'origine de cette église Fr Modesto Bigliotto, dans sa chronique, chap. 7.

(7) Quelques auteurs l'appellent Fra Sisto. Voyez le Cinelli, page 237 des *Bellezze di Firenze.*

(8) Vasari se trompe ici. Il n'y eut jamais à Arezzo un évêque du nom d'Aldobrandino Cavalcanti. Aldobrandino fut le trente-cinquième évêque d'Orvieto. Il posa, avec le cardinal Corsini, la première pierre des fondements de Santa-Maria-Novella.

(9) Le Passavanti, auteur du *Specchio di vera penitenza*, est un des plus élégants et des plus purs écrivains italiens.

(10) Giovanni Villani, liv. 7, cap. 56.

(11) Dans l'édition du Torrentino, Vasari rapporte à la fin de la vie de Gaddo Gaddi l'épitaphe suivante :

Hic manibus talis fuerat, quod forsan Apelles
Cessisset, quamvis Græcia sic tumeat.

MARGARITONE,

PEINTRE, SCULPTEUR ET ARCHITECTE FLORENTIN.

Parmi les anciens disciples de l'école grecque, qui, dans ce malheureux siècle, tinrent le sceptre de la peinture, jusqu'au moment où la renommée de Cimabue et de Giotto vint les effrayer, se trouvait un peintre nommé Margaritone, qui fit à Arezzo, sa patrie, un grand nombre de tableaux en détrempe. Cet artiste dépensa beaucoup de temps et de fatigues à couvrir de fresques presque toute l'église de San-Clemente (1), abbaye de l'ordre des Camaldules, que l'on détruisit de nos jours en même temps que d'autres édifices, et notamment le château de San-Clemente, lorsque le duc Cosme de Médicis voulut remplacer, par de nouvelles fortifications, les vieilles murailles élevées par l'évêque Guido Pietramalesco. Margaritone, tout en suivant la manière grecque, exécuta les fresques de San-Clemente avec un soin extrême qui distingue également ses autres ouvrages, et surtout un tableau de la Vierge que l'on conserve aujourd'hui à San-Francesco, dans la chapelle de la Concezione. La même église pos-



MARGARITONE.

sède de lui un grand Crucifix, qui est placé dans la salle des intendants de la fabrique. Pour les religieuses de Santa-Margherita, il peignit plusieurs petits sujets tirés de la vie de la Vierge et de saint Jean-Baptiste. Les figures, d'un bien meilleur style que celles de ses grandes compositions, sont d'un fini si surprenant, qu'on les croirait faites par un miniaturiste; il n'est pas moins merveilleux que la toile de ce tableau, collée sur un panneau, se soit parfaitement conservée pendant trois cents ans (2). Le couvent de Sorgiano lui doit le portrait de saint François, au bas duquel il écrivit son nom (3). Il envoya ensuite à Florence, à l'illustre Messer Farinata degli Uberti, un grand Crucifix, qui est maintenant à Santa-Croce, entre la chapelle des Peruzzi et celle des Giugni.

A San-Domenico d'Arezzo, couvent bâti l'an 1275, par les seigneurs de Pietramala, Margaritone fit de nombreux travaux (4) avant de retourner à Rome, où déjà il avait gagné la faveur du pape Urbain IV, en ornant le portique de Saint-Pierre de fresques qui, pour le temps, ne manquaient pas de mérite. Enfin, après avoir peint un Saint François à Ganghereto, dans le Valdarno, il s'appliqua à la sculpture avec tant d'ardeur, qu'il ne tarda pas à se montrer plus habile sculpteur que peintre. Ses premiers ouvrages en ce genre, tels que sa Déposition de croix, dans l'église paroissiale, et ses figures du baptistère de la chapelle de San-Francesco, rappellent complètement la manière grecque; mais il adopta un meilleur style dès qu'il eut vu à Florence

les œuvres d'Arnolfo et des plus fameux sculpteurs de son époque. Il revint à Arezzo l'an 1275, avec la cour du pape, qui, en se rendant d'Avignon à Rome, passa par Florence. Grégoire X étant mort à Arezzo, après avoir donné trente mille écus pour terminer l'évêché commencé sur les dessins de Maestro Lapo, les Arétins, qui avaient déjà élevé la chapelle de San-Gregorio en son honneur, chargèrent Margaritone de l'exécution de son tombeau. Notre artiste saisit avec empressement cette occasion de se faire connaître davantage. Il reproduisit les traits du pontife avec le ciseau et le pinceau, d'une manière si heureuse, que l'on considéra son mausolée comme son chef-d'œuvre (5). Plus tard, il orna d'un tableau la chapelle de San-Gregorio, dont nous avons parlé tout à l'heure. Les Arétins lui confièrent également la direction des travaux de l'évêché ; il les poussa avec activité, mais il ne put les mener à fin (6); les deniers laissés par le pape Grégoire X ayant été dissipés dans la guerre qui survint l'an 1289, entre les Florentins et les Arétins, par la faute de l'évêque Guglielmino Ubertini, que soutenaient les Tarlati de Pietramala et les Pazzi de Valdarno (7).

Margaritone fut le premier qui trouva le moyen de rendre la peinture plus durable et moins sujette à se fendre. Il étendait une toile sur un panneau, l'y attachait avec une forte colle composée de rognures de parchemin, et la couvrait entièrement de plâtre avant de l'employer pour peindre. Il modelait aussi en plâtre des diadèmes et d'autres ornements, et il trouva l'art de faire sur des vases l'application de

l'or en feuilles et de le brunir ; il employa ces procédés, jusqu'alors inconnus, dans tous ses ouvrages, et particulièrement dans ceux qui décorent Sant'-Agnesa, San-Niccolò et le devant de l'autel de l'église paroissiale d'Arezzo.

Margaritone fit dans sa patrie un grand nombre d'ouvrages, dont les uns se trouvent à San-Giovanni et à San-Pietro de Rome, et les autres à Santa-Caterina de Pise. Dans cette dernière église, on voit sur un autel sainte Catherine et plusieurs petits sujets tirés de sa vie, et un saint François entouré de petites figures peintes sur un fond d'or. Dans l'église supérieure de San-Francesco, à Assise, il peignit un Crucifix dans la manière grecque, sur une poutre qui traverse la nef. Ces productions furent très estimées alors; mais nous ne les regardons plus aujourd'hui que comme des choses curieuses par leur antiquité, et bonnes pour le temps où elles ont été faites.

Nous n'avons encore cité aucun des ouvrages d'architecture de Margaritone, parce qu'ils sont de peu d'importance; cependant, nous ne devons pas oublier qu'il donna le dessin de l'église de San-Ciriaco et les plans et le modèle du palais des gouverneurs d'Ancône, l'an 1270 ; il sculpta lui-même huit fenêtres de la façade principale de ce dernier édifice. Dans le vide de chaque fenêtre, deux colonnes servent de support à deux petits arcs, qui servent pour ainsi dire de cadre à un bas-relief représentant un sujet tiré de l'Ancien-Testament. Au-dessous des fenêtres, une inscription, que l'on devine

plutôt qu'on ne peut la lire, indique la date de l'époque à laquelle fut construit ce monument.

Margaritone mourut à l'âge de soixante-dix-sept ans, regrettant, dit-on, d'avoir assez vécu pour voir surgir un nouvel art et la renommée couronner de nouveaux artistes. Son corps fut renfermé dans un tombeau en pierre de travertin, qui fut détruit en même temps que l'ancienne cathédrale d'Arezzo, où on l'avait placé. On composa en son honneur l'épitaphe suivante :

Hic jacet ille bonus pictura Margaritonus,
Cui requiem Dominus tradat ubique pius.

J'ai copié le portrait de Margaritone d'après une figure d'un tableau de Spinello, représentant l'Adoration des Mages, qui se trouvait dans l'ancienne cathédrale dont je viens de parler.

On doit avoir égard à la gêne que nous devons éprouver en recevant les hommes que le Vasari nous présente dans un ordre aussi bizarre. En effet, n'est-ce pas s'y prendre un peu tard pour nous apporter la biographie d'un maître de l'école byzantine? Nous avons déjà rencontré Cimabue, Arnolfo et Niccola, les trois promoteurs consacrés de l'art moderne, et, à peine engagés dans la voie, il nous faudrait revenir sur nos pas, si nous avions scrupuleusement suivi le Vasari, comme nous le ferons quand il en

sera temps. Mais loin de regretter ici l'apparition peu motivée d'un artiste aussi exclusivement byzantin, nous la trouvons au contraire fort heureuse pour l'intelligence de notre livre. Une certaine connaissance de l'époque byzantine est de toute nécessité pour la saine compréhension du développement des écoles modernes. Et l'idée que nous nous en formons doit surtout dominer nos annotations dans tout le cours des deux premiers volumes du Vasari, les plus importants peut-être de notre publication, et ceux à l'absence desquels il serait le moins possible de suppléer. Mais on le conçoit, nous ne pouvons ici avoir la prétention de donner à personne la connaissance suffisante dont nous faisons remarquer la nécessité. Serions-nous en mesure de nous le promettre, que les bornes seules que nous impose notre auteur, dans ce premier volume si plein, nous l'interdiraient encore. Nous nous essaierons seulement à répondre à quelques opinions erronées généralement admises par les artistes, et à produire quelques distinctions nécessaires.

Nous ne devons pas non plus omettre d'entrer dans quelques considérations sur l'histoire de la technique byzantine. Mais nous ne devons pas le faire ici; et quoique Margaritone ait été en Italie son dernier représentant aussi complet et aussi célèbre, nous pourrons encore, à bon droit, les placer à la suite de la vie du mosaïste Cavallini, du fresquiste Buffalmacco, et du miniaturiste Lorenzo.

Ici, nous devons compléter une lacune importante, laissée, malgré le développement où nous

sommes entrés dans notre note sur le Lapo. Nous y avons glissé trop superficiellement sur trois questions historiques importantes : la décadence de l'art antique, l'invasion des Barbares, la persécution essuyée par les artistes dans la querelle des images. Ces trois grands faits ont donné naissance à la plus vivace banalité, à savoir que l'art avait été totalement anéanti pendant une bonne partie du moyen-âge. Nous devons faire face à cela, si nous pouvons, et marquer, pour ceux qui en doutent, la possibilité et la continuité de l'art dans ces temps.

Le Vasari nous a dit franchement ce qu'il pensait de l'art byzantin. Il nous a dit qu'il le regardait comme infiniment faible et grossier, comme peu de chose en soi, comme rien, si l'on veut. C'est qu'il nous en parlait comme un ouvrier consommé, rendu difficile par sa propre habileté, et exigeant par la satieté de son époque. Tous ses contemporains, à sa place, en eussent parlé comme lui. Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange, le Titien, professaient, on peut en répondre, les mêmes dédains et la même pitié. Nous sommes loin maintenant de partager cette appréciation sommaire. Mais faut-il croire pour cela que ces hommes n'avaient pas d'aussi bons yeux que nous, et, en vertu de notre haute judiciaire, faut-il tarabuster leur incompétence? Emphase et puérilité. Ce que nous cherchons maintenant à voir dans l'art byzantin (ce qui peut fort bien y être), ces hommes n'avaient pas à s'en occuper, ils étaient retenus ailleurs. Et, en effet, s'il peut être bon pour nous aujourd'hui, et pour nos progrès, de regarder en

arrière, afin de savoir si l'on n'a rien oublié sur le chemin, nous n'avons pas cependant à regretter le moins du monde que ces hommes inattentifs aient fait leur glorieuse équipée. L'esprit humain en a retiré trop d'avantages et trop d'honneur, pour leur faire un crime de leurs mépris pour la tradition byzantine dont ils dérivaient et dont même ils profitaient encore à leur insu, quand ils croyaient s'en écarter complètement.

L'époque à laquelle vivait le Vasari était un temps mal préparé pour apprécier convenablement l'ingénuité des premiers âges de l'art, et pour tenir un compte fidèle de ses monuments. Il y avait deux causes à cela : d'abord cette époque pouvait, plus qu'aucune autre, être fière de ses acquisitions et de ses succès. Elle comptait beaucoup d'hommes pour qui l'admiration ne devait point avoir de bornes, et dont la gloire devait éclipser tout; ensuite, elle commençait à se sentir gagner par cet orgueil sans fond ni rives, qui peint si bien le commencement de toutes les décadences. Le Vasari lui-même, il faut bien l'avouer, était, pour sa très bonne part, le promoteur ardent de tous ces principes vains et de toutes ces exagérations académiques, sous lesquels devaient trébucher bientôt les nobles écoles de l'Italie. De son temps, on commençait à travailler plus positivement pour la vanité personnelle et pour l'argent. On commençait à faire consister l'inspiration de l'artiste dans son aplomb, son talent dans sa prestesse et sa facilité, et le mérite intime de son ouvrage dans l'exécution et le charme du moyen :

triste pronostic pour l'avenir de l'art. L'habitude et l'entêtement des écoles qui ravalent tout ce qui leur est étranger, les allures pillardes et dédaigneuses de l'éclectisme qui s'applaudit dans le présent, appauvrit l'avenir et méconnaît le passé; toutes les insolences enfin, toutes les mesquineries, toutes les fraudes vaniteuses et les convictions niaises d'une époque qui se boursoufle et va se corrompre, rendaient le Vasari tout aussi peu propre qu'un autre à écrire l'histoire des artistes primitifs. Aussi, quoiqu'il soit vrai que la manière dont il se pose soit fort naturelle, elle n'en fait pas moins peine. Il se pose en homme qui sent l'importance de son siècle, de sa ville, de son école, de son propre talent, de sa propre autorité. Or, quand on pense que tout cela s'en allait à la fois à la dérive, on est surpris de ne point entendre quelques mots d'ardente vénération et de pieux regrets. Loin de là, le Vasari oubliera ou jugera sommairement tels ou tels pauvres anciens. Il vous dira, dans tout le cours de son livre, avec la plus incroyable complaisance : Moi ou tout autre comme moi, nous avons judicieusement amélioré, réparé, changé, corrigé ou mis par terre, tels et tels ouvrages grossiers des premiers temps. Et peut-être aurait-on à regretter davantage si, par une très étrange et cependant fort ordinaire bigarrure d'esprit, l'école toscane, malgré sa fatuité présente, n'avait pas tenu autant à faire remonter loin sa noblesse artistique, pour mieux établir la supériorité de son instinct national et la propriété de ses principes. Peut-être le Vasari n'eût pas voulu, sans ces

mobiles étroits, perdre son temps à l'histoire des pauvres siècles où se rencontrèrent Cimabue, Arnolfo di Lapo, Niccola de Pise, le Giotto et l'Orcagna. Peut-être il eût marqué l'ère de la rénovation des arts aux temps plus rapprochés des Masaccio et des Brunelleschi. Pourquoi ne le croirions-nous pas? n'avons-nous pas vu tous les académiciens, depuis le Vasari, se gêner encore moins et commencer seulement à compter avec l'art, à partir de Michel-Ange et de Raphaël? De façon qu'il a été entendu, dans nos écoles, que l'art avait été anéanti pendant tout le cours du moyen-âge, ou au moins n'y avait eu qu'une existence douteuse, et complètement dégradée; de façon encore qu'en vertu de ces idées fausses, on a été conduit naturellement à l'abandon de tout examen et de toute étude de ses productions encore subsistantes. Les utiles indices que la pratique progressive pouvait mettre à profit ont été radicalement négligés, ainsi que les enseignements précieux qui pouvaient en ressortir dans l'intérêt de l'histoire et de sa théorie. Cependant, dans cette longue période, dans cette large portion de la vie antérieure de l'humanité, qu'on repoussait ainsi du pied sans lui accorder l'honneur d'un regard, n'y avait-il rien à regretter et à sauver? Dans cette décadence, dans cette barbarie même, n'y avait-il pas à recueillir bien des documents transmis par des âges meilleurs et découlant de la source vénérable de l'antiquité? Les artistes de la décadence n'étaient-ils pas les héritiers en ligne directe de ces artistes anciens dont les monuments nous étonnent et nous

écrasent de leur perfection? Croit-on qu'il n'avait pas dû se perpétuer chez eux une partie, si faible qu'elle fût, de l'intelligence des moyens, des calculs, des notions antiques? Et puis dans les arts n'y a-t-il que des questions de formes et de moyens matériels? Quand bien même la technique byzantine eût été entièrement dépravée, était-ce une raison pour ne tenir aucun compte de l'art byzantin? N'est-il pas vrai, en définitive, que le moyen-âge a travaillé avec la confiance de nous laisser un digne et durable témoignage des sentiments et des idées qui l'animaient, lorsqu'il a élevé les monuments que nous dédaignons aujourd'hui? N'est-il pas vrai qu'à travers les conceptions informes, que sous les œuvres grossières que le moyen-âge nous a laissées, nos pères ont mis leurs plus nobles, leurs plus naïves et leurs plus fortes impressions?

On devait donc prendre en considération l'art byzantin, par cela seul qu'il pouvait être un témoin irrécusable des transmissions artistiques faites par les sociétés antiques aux sociétés modernes; par cela seul qu'il pouvait être un dépositaire fidèle de leurs sentiments les plus intimes et les plus élevés, avant même qu'elles eussent trouvé des langues qui leur fussent propres, pour les pouvoir exprimer autrement. Et, en effet, pour peu qu'on jette les yeux sur les recueils si riches des Bosius, des Arringhi, des Ciampiani, des Buonarroti, des Bottari et de tant d'autres, où les fragments de ces temps sont consignés, l'on verra qu'il ne s'agit pas de lancer un mot de mépris à tous ces anonymes du moyen-

âge, à tous ces constructeurs, à tous ces peintres, à tous ces miniaturistes, à tous ces sculpteurs, à tous ces orfévres, à tous ces mosaïstes, enfin à tous ces rudes et naïfs ouvriers, pour avoir le droit de dire qu'on les a jugés.

Disons donc, et dans ce premier volume du père de l'histoire de l'art moderne, que l'art dans tous ses temps mérite d'être étudié et connu; car, si l'on rompt la tradition, le présent ne sait plus ce qu'il est, ni l'avenir où il va. Qui donc ne voudrait pas comprendre que, si l'on doit s'informer des causes qui ont produit les époques glorieuses, il y a profit aussi à connaître celles mêmes qui ont déterminé les époques les plus mauvaises? En effet, quand on sait d'où le mal vient, n'est-on pas mieux à portée d'en prévoir et d'en retarder le retour?

Pour parvenir à ce but, dans la question qui nous occupe, il suffit de remonter les temps, afin d'en suivre l'ordre d'une manière efficace. Il faut donner un coup d'œil attentif à l'ensemble des travaux accomplis par l'art dans cette suite d'années qu'on a tour à tour, suivant les différents systèmes, appelées les temps de l'école byzantine, de la décadence, de la barbarie, du moyen-âge; il faut y voir fonctionner l'art dans toutes ses branches, sous toutes ses inspirations, et dans toutes ses nécessités et ses convenances : terrain immense, immense période, qui n'ont guère jusqu'ici attiré l'attention que des curieux et des archéologues, mais que les artistes ont totalement négligés.

Sans doute cette entreprise nécessite de longues

recherches et de fastidieuses digressions; mais, comme nous désirons plutôt avertir nos lecteurs sur la masse, que les édifier sur les détails, nous pourrons encore assez rapidement arriver à notre terme, c'est-à-dire au temps où le livre du Vasari commence.

Et d'abord, constatons l'existence de l'art dans cette période, ou plutôt attaquons les inexplicables distractions de la plupart des écrivains qui ont nié cette existence; car c'est surtout ici le lieu de ne point passer sous silence un des plus universels et des plus stupides préjugés qu'on puisse signaler.

On a raconté, et cela dans des livres qui se donnent comme graves et bien informés, la disparition complète des arts après le règne de Constantin, et leur réinvention positive au treizième siècle; on a prétendu, ce qui est également dérisoire, que le Vasari appuyait de preuves nombreuses et irrécusables cette double assertion que nous espérons ruiner facilement, dans ses développements comme dans sa base. Dans l'histoire de l'art, tout le monde, en outre, trouvera juste et opportun que ce préjugé soit discuté ici, puisqu'on a prétendu ailleurs que le Vasari l'avait surtout fomenté et autorisé.

Ainsi les écrivains et les artistes modernes ont partagé, quant à l'origine de l'art, une erreur analogue à celle où étaient tombés autrefois les Grecs anciens qui prétendaient aussi avoir inventé les commencements de leurs arts à eux seuls; tandis qu'il est maintenant avéré que leurs arts, surtout à leur berceau, n'étaient qu'une émanation immédiate de la

civilisation antérieure des Égyptiens, des Étrusques, des Syriens. Cette erreur où étaient les Grecs a-t-elle pu beaucoup leur nuire? Nous sommes loin d'eux pour le pouvoir bien apprécier; cependant nous sommes portés à le croire, parce que l'erreur rarement est indifférente; mais, quant à la prévention analogue des modernes, et à la fâcheuse influence qu'a pu exercer sur eux cette prévention, nous osons l'affirmer. En effet, les preuves débordent.

Avant d'aller plus loin, voyons tout ce que le préjugé que nous signalons présente de pénible et de repoussant. L'art, a-t-on dit, était anéanti en Europe; l'architecture, la sculpture et la peinture y étaient mortes. On ne construisait plus d'édifices, on ne sculptait plus de statues avant les premiers essais des deux Pisans. On ne faisait plus de tableaux quand Cimabue et Giunta en montrèrent qui furent portés en triomphe et imités à l'envi par leurs successeurs. Mais combien de temps a donc duré cette disparition de l'art? Depuis Constantin jusque peu avant le premier Médicis, dans toute cette période qu'occupent la ruine de l'empire Romain, les invasions des barbares, les déchirements des hérésies, le feu des guerres féodales, et les querelles des Allemands et des papes. Est-ce bien vrai? A-t-on pensé que cette période ainsi décrite embrasse plus de mille ans? A-t-on pensé à tout ce que l'Europe a montré d'énergie et de vitalité pendant ce temps, et surtout l'Italie si héroïque et si intelligente alors? A-t-on pensé que cette malheureuse Italie, qu'on ca-

lomnie ainsi dans son passé, a montré pendant tout le cours du moyen-âge une telle surabondance de grands événements, de grandes choses, de grands hommes, que son histoire en est devenue inextricable, et que la mémoire se trouble quand elle évoque toutes les illustrations de ce pays, de ce peuple, dont toutes les bourgades et toutes les familles ont donné des noms à l'histoire? Non, l'art chez cette nation si vivante n'a pu périr, périr à ce point de n'avoir point laissé de trace, et d'avoir eu besoin de réinventeurs; au milieu de tant d'activité, l'art a toujours été actif et vivant. Comme la civilisation entière, il a eu ses bons et ses mauvais jours, ses luttes et ses triomphes. Il a, comme elle, éprouvé ses pertes et fait ses acquisitions. Or, la civilisation italienne n'a pas cessé, elle s'est transformée seulement, et l'art comme elle: l'art, contemporain de l'humanité, suit sa loi; comme elle, il espère et souffre; comme elle, il s'épanouit ou sommeille; mais l'art ne meurt pas plus qu'elle. S'il avait pu mourir, nous ne l'aurions pas vu renaître; et s'il avait pu être si peu indispensable à l'humanité qu'elle ait pu s'en passer si longtemps (pourquoi ne pas le dire?) il eût été bien peu regrettable qu'il mourût. Mais, loin de là, les preuves abondent que l'art vivait alors; et non seulement dans l'Italie et dans la Grèce, mais dans l'Europe, du nord au midi; mais dans l'Orient, où la Perse, l'Inde, la Chine, nous le montrent encore, comme toute chose, dans sa conservation primitive: preuve évidente et nouvelle de la solidarité de l'art avec l'état social tout entier.

L'art cependant, a-t-on dit, s'est positivement éteint dans ces temps; il y a complètement disparu; disparu avec tous ses résultats et tous ses moyens. Nous reconnaissons nous-mêmes que beaucoup de causes et de mémorables événements ont pu le faire croire; mais c'est à condition seulement qu'on nous accordera que ces causes et ces événements ont été mal étudiés, et qu'on en a exagéré et méconnu les réelles conséquences. L'impartiale et laborieuse histoire raconte les faits; les systèmes distraits et paresseux les altèrent; tâchons de les rétablir. On s'est appuyé, pour soutenir la thèse de l'anéantissement de l'art, sur les excès des empereurs romains, poussant l'art à sa décadence par l'abus; sur les déclamations des premiers Pères de l'Église enveloppant l'art dans la solidarité des débauches païennes; sur les fureurs des iconoclastes; enfin, sur l'invasion et les ravages des peuples barbares.

En voilà certainement beaucoup, et plus qu'il n'en faut, pour effrayer l'imagination et remplir la tête de toutes les idées de mort, de ruine et de catastrophes de tous genres. Mais ce n'est point assez cependant pour que l'art se soit retiré de parmi les peuples. Il a souffert comme eux, et pris patience, rien de plus.

On ne nous accusera pas certainement d'avoir pallié les excès des empereurs romains et leurs fâcheuses influences en fait d'art. On pourra même peut-être nous reprocher d'avoir ravalé l'art antique d'Auguste à Constantin; car nous n'ignorons pas que cet art a ses admirateurs exclusifs, qui appellent

du nom de progrès les chutes dont nous avons exposé le caractère. Mais parce que l'art de l'empire, suivant nous, a été vicié dans son origine et dans ses développements, est-ce à dire qu'il n'eut pas d'existence, est-ce à dire qu'il a cessé d'en avoir avant qu'un autre art l'ait pu remplacer? Le peuple romain abusa sans doute, il méritait d'en être puni. Mais dire que, dans sa prodigieuse production, il ait perdu complètement tout calcul savant, toute inspiration ingénieuse, serait aller trop loin, et tomber dans l'absurde. Les idées d'ordre, de convenance, d'expression et de beauté sont trop inhérentes à la nature de l'homme pour qu'il les perde à ce point au sein d'immenses travaux et d'immenses ressources. Nous n'avons point besoin d'insister pour le prouver. Les monuments et les ruines sont encore là : on peut y choisir des exemples au hasard. Le vaste champ de Spalatro, où gisent les décombres, et où se conservent encore des parties intègres d'un des derniers grands ouvrages de l'empire, du palais de Dioclétien, peut servir à prouver que, malgré la déplorable dégradation du goût, l'art était encore savant et digne. On peut voir aussi à Rome, dans un tout autre genre, la précieuse basilique de Sant'-Agnesa (hors des murs), bâtie par Constantin, et qui semble être, dans sa petite proportion, le travail d'un pieux élève de la belle antiquité romaine au temps d'Auguste et de Vitruve. On peut même descendre plus avant dans les bas siècles, et long-temps après Constantin : on y trouvera, à Constantinople, cette malheureuse église de Sainte-Sophie, qui fut cinq fois

détruite de fond en comble, et qui devint finalement une mosquée : admirable ouvrage de deux architectes, de deux sculpteurs des vieilles écoles grecques de Thralles et de Milet, au temps de Justinien ; ouvrage qui, malgré ses défauts flagrants, inspira si souvent, et d'une manière si frappante et si heureuse, les plus beaux génies de la première renaissance et du seizième siècle, notamment dans l'église de Saint-Marc, à Venise, et dans celle de Saint-Pierre, à Rome.

Quant à l'anathème jeté à l'art par les premiers chrétiens, nous n'avons pas non plus cherché à le dissimuler ; nous avons, au contraire, tenu à le faire ressortir, car nous nous préparons à en déduire plus d'une observation capitale dans nos notes. Cependant nous ne demandons pas qu'on méconnaisse l'esprit dans lequel les premiers Pères de l'Église attaquèrent les arts : c'était leur application païenne surtout qu'ils entendaient poursuivre. Il est vrai qu'ils n'en pouvaient guère concevoir une autre, et c'est ce qui explique leur colère et leur persistance. Mais l'Église, à proprement parler, c'est-à-dire les papes et les conciles, ne se prononcèrent jamais. Elle sembla plutôt attendre que le temps et le cours des choses se prononçassent à sa place, et elle ne parut tenir qu'à pouvoir plus tard, sans s'être compromise à l'avance, sanctionner les faits qui restaient à s'accomplir. Aussi voyons-nous qu'aussitôt que l'Église comprit que le temps était venu pour elle de prendre un parti, les papes et les évêques s'entendirent pour donner le change aux populations,

et pour tourner leur irrésistible amour de l'art et du faste à la décoration des temples chrétiens, et à la glorification des mystères de la religion. Les papes comprirent aussi que les iconoclastes privaient le culte d'un appui dont il avait besoin, et résistèrent avec énergie à leur fanatisme.

Quant aux exécutions des iconoclastes, toutes furieuses qu'elles furent, tout appuyées qu'elles aient pu être par la puissance des empereurs, elles n'ont jamais, à beaucoup près, été générales, et si elles nous ont privés des plus regrettables chefs-d'œuvre, elles ont été loin de pouvoir anéantir l'art. D'abord il faut reconnaître que l'hérésie en elle-même de Léon l'Isaurien et de ses successeurs n'attaquait point l'art dans l'ensemble de sa richesse et de sa production. L'hérésie elle-même, pour être possible, s'était circonscrite et acharnée seulement à la destruction des idoles et des saintes images; elle avait assez à faire, et les résistances qu'elle rencontrait la menaient assez loin. Les empereurs iconoclastes paraissent même avoir cherché à se faire pardonner leurs violences par l'encouragement donné aux applications innocentes, suivant eux, de la brosse et du ciseau. Les murailles, les pavés et les plafonds de leurs palais et de leurs temples se couvraient encore de mosaïques et de peintures; seulement, les capricieux ornements, les représentations des scènes de la nature inanimée, ou des allégories de toutes espèces remplaçaient les types et les figures proscrites. D'ailleurs les artistes grecs, que cette fureur poursuivit particulièrement, s'exaltèrent dans la lutte,

et leur amour de l'art, fomenté encore par un fanatisme contraire, leur fit tout braver. La persécution n'est-elle pas ordinairement féconde, quand c'est la conviction qui la reçoit? Comme les premiers martyrs, les peintres et les sculpteurs se retirèrent dans les bois, dans les carrières, et produisirent à l'envi, dans l'ombre, toutes ces images que leurs dangers rendaient plus précieuses au parti qui les appuyait. Les légendes de ces temps sont pleines de miracles opérés par la Vierge en faveur de ses serviteurs. L'usage de leurs mains coupées, de leurs yeux crevés leur était rendu par son intervention céleste. Et sans s'arrêter plus qu'il ne convient à ces naïfs témoignages, dont le sens au moins est clair, on peut affirmer que les supplices n'interrompirent pas la filiation des peintres grecs, et leurs traditions. D'ailleurs, dès l'origine, la politique de Rome s'était intéressée à ces querelles sanglantes, et elle pressentait déjà le grand événement de sa désunion avec l'église grecque. Aussi de vastes monastères étaient-ils réservés en Italie aux moines artistes, où tout était préparé de longue main pour les recevoir, les consoler et les occuper.

De plus, ce mouvement de l'iconomachie avait, il ne faut pas l'oublier, ouvert de nouvelles et intéressantes voies à l'art. La peinture et la sculpture, forcées de se restreindre dans leurs proportions pour mieux échapper à leurs persécuteurs, s'adonnèrent à de petits ouvrages, figurés et ornés avec d'autant plus de soin, que le travail seul les recommandait. L'art des miniaturistes, des nielleurs sur

or et sur argent, des orfévres, des ciseleurs, des émailleurs, s'unit à celui des peintres et des sculpteurs pour envelopper dans les dyptiques et les tryptiques toutes ces images odieuses à Constantinople, et si chères aux émigrants.

Reste maintenant l'invasion des Barbares, fait énorme dans la question de l'art, et le moins compris peut-être de tous ceux dont nous venons d'esquisser la rectification. Sans doute, ce débordement des peuples du Nord n'a pas pu s'opérer et ne peut se concevoir sans des actes atroces de brutalité et d'ignorance. Mais tout a sa mesure, et l'historien ne doit pas plus exagérer les catastrophes que les prospérités; il n'est pas plus démontré, en effet, que l'invasion des Barbares ait été une calamité pour les arts et le goût, que pour le bonheur des peuples. La religion chrétienne ne voulait pas anéantir la société; elle était venue seulement la transformer, en attaquer les vices, en amoindrir les maux et en étendre les bienfaits. Il était de la destinée des Barbares d'y concourir; tout les y poussait : leurs intérêts, leurs passions, leurs mœurs même, aussi naïves que brutales. Les peuples de l'empire, écrasés sous le plus hideux esclavage, ruinés par les plus intolérables extorsions, les attendaient ou les appelaient avec espoir, quels que fussent les changements qu'ils devaient introduire. Le sensualisme inerte où croupissait l'empire avait besoin de ce remède violent; sans l'invasion des Barbares, qui renouvelèrent le sang appauvri du corps social, on ne comprendrait pas sa conservation. En effet, le mal était

si grand, que déjà la vie commençait à céder, et la léthargie était si profonde, que tant de secousses et de déchirements purent à peine arracher quelques cris de douleur et quelques vagues démarches. Assurément, si l'empire romain, pour défendre son intégrité, avait pu trouver autre chose que les pâles fantômes de ses premiers Césars et de ses vieilles légions, la guerre contre les Barbares aurait eu un tout autre caractère. Peut-être alors, au point de vue de l'art, le mal aurait-il été plus grand. Une énergique résistance eût amené de vindicatives destructions, et la fureur eût survécu à l'obstacle; mais, malgré Stilicon, Aétius, Bélisaire et Narsès, les Barbares eurent en réalité peu de chose à démêler avec l'empire. Si chaque horde n'obtint pas un établissement durable et pacifique sur les terres couvertes par son irruption, l'empire n'y fut pour rien. Ce qu'il y eut de vraiment sérieux, de vraiment terrible dans ces guerres, ce furent les dissensions des Barbares entre eux. La possession était l'objet de leurs querelles; un moment suffisait à leur conquête, mais de longues années pouvaient à peine les y affermir. Cependant toutes ces nations, roulant l'une sur l'autre comme les flots de la mer, au gré de la puissance occulte qui les soulevait, tendaient, malgré leurs convulsions, au repos et à l'équilibre; chacune cherchant, à peine installée, à consacrer son occupation par des tentatives prématurées d'ordre et d'institutions qui conservassent sa conquête. Or, quelle était cette conquête? N'était-ce pas la civilisation ancienne avec ses ri-

chesses et ses produits? Était-ce pour des champs en friche, pour des huttes misérables, pour de sordides vêtements, pour des ustensiles et des meubles grossiers, que ces hommes du Nord se livraient de si rudes combats et s'exterminaient entre eux? Non, assurément. Ce qu'ils venaient chercher de si loin, n'était-ce pas la vie plus facile et plus molle, les loisirs plus voluptueux, tous les délices enfin et toutes les merveilles des peuples du Midi? S'ils les venaient chercher, pourquoi donc ne se seraient-ils pas gardés de les ruiner systématiquement et de les faire disparaître? Ils voulaient confisquer l'ancien monde à leur profit, et ne pensaient nullement à l'anéantir; leur volonté et leur calcul, en ce sens, sont évidents. Si barbares qu'ils fussent, ces peuples n'étaient pas fous; et si farouches qu'ils fussent, devenus propriétaires par la hache et par l'épée, l'esprit de propriété les domina bientôt; ils voulurent vite conserver avec soin, appliquer à leur usage, à leurs plaisirs, à leurs vanités, tout le matériel de l'art rassemblé par les Romains. Le désordre et la déperdition qu'on impute aux Barbares ont donc été exagérés; toutes les dévastations passionnées, toutes les dégradations lentes provenant du besoin, plus ou moins bien entendu, d'utiliser tout ce qui existait et se trouvait debout et de l'accommoder aux mœurs, aux nécessités, aux fantaisies successives, a été mis sur leur compte. Les temps de l'invasion ont été rendus solidaires du travail destructeur de tous les siècles qui les ont suivis jusqu'aux nôtres. Erreur grave, et qui change tout à

fait le caractère et la portée de cette destruction; car, si l'altération des monuments de l'art a été lente et successive et a dépendu avant tout, comme nous le croyons, de ce penchant naturel à l'homme, d'aller au plus vite et au plus facile, et de se servir des choses surannées comme de matériaux qu'un heureux hasard lui présente, cela attesterait plutôt l'existence de l'art que sa disparition. En effet, la plupart des hommes puissants qui ont le plus voulu encourager l'art et le faire vivre, ne lui ont guère épargné ces sortes d'atteintes; et l'épigramme, dont la verve railleuse des Romains fustigea les indécentes spoliations commises par Urbain VIII sur le Panthéon d'Agrippa, constate une vérité plus grave et plus générale qu'on ne le croit. Ce ne sont pas seulement *les Barberins qui ont fait ce que les Barbares n'avaient pas fait* [1]; ce sont tous les papes ensemble, tous, jusqu'à ceux qui ont le plus honoré le saint-siége et le mieux aidé à la civilisation, comme Grégoire-le-Grand, qui fut plus impitoyable aux monuments de la Rome antique qu'Alaric et que Totila; tous, jusqu'à ceux qui ont le plus aimé les arts et le mieux servi leurs progrès, comme Jules II, qui abattit ou démantela plus d'édifices et effaça plus de peintures dans la Rome moderne que les bandes pillardes du connétable de Bourbon. Quoi qu'il en soit, ce qui est bien certain, c'est que la plupart des écrivains contemporains des invasions déclarèrent que les Barbares respectè-

1. Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini.

rent les antiques monuments de Rome, et, qu'à leur époque, le temps même semblait ne les avoir altérés en rien. Il y a plus, les Barbares eux-mêmes firent travailler; Attila se fit peindre, dans un palais de Milan, assis sur un trône et recevant les tributs des empereurs romains prosternés à ses pieds. Ricimer, à Rome, fit décorer de mosaïques l'église de Sant'-Agata.

Le roi barbare Théodoric tint surtout les arts en honneur. Ce sage vainqueur d'Odoacre, continuant sa politique prudente et réparatrice, voulut s'entourer, dans sa cour de Ravenne, de quelques hommes éminents dont les vertus et les lumières jetaient encore quelque éclat sur le monde romain à son agonie : dernières et nobles figures qui consolent l'histoire, dans ces temps si tristes, et qui décorent si majestueusement la double limite de l'antiquité expirante, et du moyen-âge naissant. Boëce, Symmaque, Cassiodore, semblaient pressentir les futures splendeurs de Rome, en maintenant si religieusement le souvenir de ses splendeurs passées. Théodoric fut leur élève, et suivant les propres paroles de son petit-fils Athalaric, il avait scruté avec eux tous les secrets de la nature, et appris de leur bouche ce que les sages de l'antiquité avaient révélé de plus beau.

Théodoric écrivait donc à Symmaque, en parlant des monuments de Rome : « Comment n'admirerions « nous pas ces beaux ouvrages, puisque nous avons « eu le bonheur de les voir? » Et en même temps il nommait un comte, un architecte, le romain Aloï-

sius, pour l'inspection et l'entretien des édifices. En l'investissant de cette fonction, il lui disait : « Nous « voulons que votre sublimité veille à la conservation « des monuments antiques, et qu'elle en construise « de nouveaux, auxquels il ne manque, pour égaler « les anciens, que la vétusté. Combien de connais- « sances vous sont nécessaires ! combien vous devez « être habile, intègre, pour remplir d'aussi impor- « tants devoirs! Décoré d'une verge d'or, vous mar- « cherez immédiatement devant nous, au milieu des « nombreux officiers qui nous entourent, afin que « nous ne puissions jamais oublier combien il im- « porte aux rois que leurs palais annoncent leur « magnificence. » Et quoique Théodoric aimât particulièrement Rome, où il lui avait été permis, disait-il, d'admirer encore « un peuple de statues et de che- « vaux de bronze (*populus copiosissimus statuarum, greges etiam abundantissimi equorum*), » il ne restaura et n'embellit pas moins les autres villes de son royaume. Ravenne, Pavie, Monza, reçurent de lui des portiques, des temples, des bains publics et des palais. L'architecture ne fut pas seulement encouragée ; la peinture, la mosaïque surtout, la sculpture, la fonte des métaux, la mécanique, eurent part à ses faveurs. Il envoyait au loin les productions qu'il en recevait, aux rois barbares ses alliés : dans les Gaules, au roi des Francs, Clovis ; au roi des Bourguignons, Chilpéric ; en Espagne, aux rois des Visigoths, Alaric et Gesalric. Enfin, si l'on veut chercher, dans les œuvres du grand Cassiodore, les passages nombreux qui peuvent nous faire com-

prendre la situation de nos arts dans ces temps, on verra, en les rassemblant, qu'elle n'était pas à beaucoup près aussi déplorable qu'on a bien voulu le dire. Non seulement on faisait pour eux de grands sacrifices et de fortes dépenses, mais toutes les idées en vertu desquelles on employait alors les artistes n'étaient point aussi erronées et aussi dépravées qu'on se l'est figuré; et aujourd'hui même, on peut regretter qu'on ne mette pas mieux à profit certaines données fort bien exprimées par le roi barbare sur l'unité qui doit distinguer et recommander les édifices, sur l'ensemble des qualités nécessaires à l'architecte, sur le mérite du peintre et du mécanicien, etc. [1].

L'exemple de Théodoric fut suivi par Athalaric, par la reine Amalasonte, et tous les rois goths en Italie; et quoique plusieurs écrivains aient affecté de prendre le nom de ces peuples comme un synonyme de la plus aveugle et de la plus stupide barbarie, il n'est pas moins vrai de dire qu'à eux seuls dans ces temps appartient au même degré l'esprit de conservation et de progrès. Ils l'ont montré d'une manière frappante, aussi bien dans la Gaule méridionale, dans l'Espagne, qu'en Italie. On peut dire encore qu'après l'extermination des Goths les

[1] Censimus ut et antiqua in nitorem pristinum contineas et nova simili antiquitate producas, quia sicut decorum corpus uno convenit colore vestiri, ita nitor palatii similis debet per universa membra diffundi (Cassiod. *Var.*, lib. III, form. 5). — Instructor parietum, sculptor marmorum, æris fusor, camenarum rotator, gypsoplastes, musivarius..... et tam magnus ille fabrilis exercitus, etc., etc. (*Ibid.*) Mechanicus, si fas est dicere, pene socius est naturæ, etc. (*Ibid.* lib. I, Epist. 45-46.)

autres peuples barbares suivirent les mêmes errements, quoique à un degré inférieur. Cette observation peut s'appliquer même aux plus féroces d'entre eux, aux Lombards, qui, sous leur roi Authari, et sous leur reine Théodelinde, appelèrent la haute Italie à un état de splendeur que depuis longtemps déjà elle ne connaissait plus.

Ainsi donc, on le voit, les circonstances qui accompagnèrent ou déterminèrent, d'un côté, l'écroulement de l'Empire et la ruine du paganisme, et de l'autre, l'établissement des nations barbares et de la religion chrétienne, si cruelles et si ruineuses qu'elles aient pu être, sont loin cependant d'avoir détruit l'art, au pied de la lettre, comme on l'a dit. Maintenant, s'il est prouvé par les textes contemporains, par les ruines et les monuments encore subsistants, ou par ceux dont le souvenir nous a été conservé par des historiens et des dessinateurs plus rapprochés de nous, que ces circonstances n'ont point eu cet effet radical, peut-il venir à l'idée que celles qui les ont suivies immédiatement aient pu l'avoir? Il suffit à cet égard de penser à ce que fut l'Europe, de Constantin à Charlemagne, et surtout l'Italie, dont nous nous occupons exclusivement ici. N'est-il pas évident que cette époque, qui embrasse à peu près cinq cents ans, fut pour elle le temps le plus critique et le plus fécond en désastres, et le seul qui pût voir s'anéantir tout art et toute civilisation, si tout art et toute civilisation avaient dû disparaître? Cependant ces temps, dont nous espérons que personne ne nous accusera de vouloir pallier les horreurs,

présentent encore, pour l'honneur de l'esprit humain et pour la suite de ses traditions, de grands et dignes efforts, des noms honorables, des gloires méritées.

Une fois cette distance franchie, est-il bien nécessaire de faire ressortir quelles durent être les conséquences des vigoureuses institutions fondées par Charlemagne? Institutions dont assurément le moindre effet ne fut pas de conférer aux grands centres d'études, aux monastères, aux écoles, aux corporations, des ressources et une sécurité jusque là inconnues. L'époque de Charlemagne signale en effet un retour sensible, et principalement en Italie, vers toutes les choses du goût et de l'esprit. Dans la haute Italie, où se maintint et domina plus longtemps l'influence française, dans le Piémont, dans le Montferrat, dans la Lombardie, dans la Marche de Vérone, dans le Frioul, il est fait mention alors des florissantes écoles de Pavie, d'Ivrée, de Turin, de Crémone, de Fermo, de Vicence, de Vérone, de Friuli. Les maîtres architectes et sculpteurs de Como (*magistri Comacini*) sont alors célèbres et recherchés. Como, ville importante et remuante dans ces temps, et avant que Milan n'éclipsât sa fortune, envoyait dans toutes ces contrées ses habiles ouvriers; et l'on conserve encore dans plus d'un manuscrit les remarquables miniatures des artistes lombards. Alors Venise jette les premiers fondements de sa puissance; elle échappe au joug des Lombards et des Francs; elle s'affranchit de la tutelle des empereurs d'Orient, et ne reste pas moins engagée dans un

commerce de plus en plus fécond pour elle, avec les Grecs, les Sarrasins et les peuples du Nord. Ces relations impriment à ses premiers essais dans les arts la physionomie moitié orientale, moitié allemande, qui les distingue encore dans leurs derniers progrès. C'est alors qu'un de ses premiers doges, le pieux Giustiniani, élève, entre autres fondations, et dans son propre palais, l'ancienne chapelle où furent reçues, avec tant de transports et d'espérances, les reliques de l'évangéliste saint Marc, rapportées d'Égypte par les flottes aventureuses de la république naissante. En même temps Amalfi et Gaëte, arrêtés plus tard dans leur essor, s'activaient et grandissaient sous des principes pareils; la Toscane se constituait; Pise, Sienne, Lucques, Pistoie, Volterre, Fiesole, Arezzo, toujours en querelles, cherchaient à se surpasser en richesse et en industrie, tandis que leur future dominatrice, l'ambitieuse Florence, qui commençait à peine à poindre, rêvait déjà l'asservissement de ses rivales, et la destruction de Fiesole, sa trop proche voisine. Rome reconquérait en Italie une haute position. L'autorité et l'ascendant de la papauté s'étaient accrus par sa rupture avec le patriarchat de Constantinople qui prétendait comme elle à la souveraine influence. Pépin et Charlemagne lui avaient aussi conféré une grande force par leur appui. La faiblesse des empereurs d'Orient, les menaces des Sarrasins, les disputes des républiques entre elles, les prétentions des princes allemands, offraient une large prise à l'esprit de résistance et de direction des suprêmes régulateurs de la chrétienté.

On le voit même par ce trop rapide tableau, c'était là déjà un temps où, de tous les points de l'Italie, on devait converger, malgré les apparentes discordes, vers un but et un succès commun par une émulation pareille. L'Italie, certes, avait déjà l'intelligence de tous les matériaux et de tous les germes qu'elle devait plus tard féconder avec tant de bonheur et de gloire; elle s'appliquait déjà à l'accomplissement de la tâche qu'elle avait reçue, et à l'exercice précoce de son rôle parmi les nations modernes. La conservation, l'appropriation et la diffusion de l'art, qui devaient plus tard constituer à un si haut degré sa mission et marquer sa valeur, la préoccupaient déjà. Malgré ses dissensions civiles, et peut-être un peu à cause d'elles, on voit partout éclater dans son histoire, à partir du point où nous sommes, un incroyable amour d'entreprises, de recherches et d'applications. Ses papes, ses évêques, ses abbés, ses familles féodales, ses municipalités, ses corps d'états ont tous un même orgueil, un même besoin d'indépendance, d'activité, d'intelligence et de richesse. Depuis Léon III, qui sacra Charlemagne empereur d'Occident, jusqu'à Urbain IV, sous lequel naquit Cimabue, inventeur prétendu de l'art, l'art ne cessa pas un moment de recevoir les sacrifices et les hommages de l'Italie entière.

Maintenant nous ferons remarquer que, pour constater l'existence de l'art, au fort du moyen-âge, nous nous sommes interdit les preuves faciles que nous aurions pu tirer de l'énumération et de

l'examen des œuvres encore subsistantes. C'est par une plus attentive évaluation des événements, par une plus juste connaissance du terrain, que nous avons abordé le préjugé que nous avions à tâche de détruire. En prenant ainsi la question dans ses bases, nous avons cru l'avancer plus qu'en accumulant mille petites preuves de détails, qu'en citant une foule de monuments avec accompagnement de noms propres et de dates. Cela ne donnera pas à notre recherche un faux aspect d'érudition; mais pourvu qu'elle paraisse conduite dans un esprit de vérité et de réflexion, peu nous importe. Nous n'avons pas cherché le reste, parce qu'il nous aurait semblé plus fastidieux pour le lecteur et trop facile pour nous. La seule lecture du Vasari peut en faire les frais en grande partie, pour nous, comme pour bien d'autres.

NOTES.

(1) L'église de San-Clemente d'Arezzo fut détruite l'an 1547, et par une bulle de Jules III ses biens furent donnés, le 28 novembre 1553, au monastère de Santa-Caterina, en faveur de sœur Maria-Maddalena, fille de Baldovino et nièce du pape.

(2) Le tableau des religieuses de Santa-Margherita n'existe plus aujourd'hui.

(3) On lisait au bas du tableau de saint François : *Margaritus de Aretio pingebat.*

(4) On ne trouve plus aucun ouvrage de Margaritone, à San-Domenico d'Arezzo.

(5) Ce tombeau a été gravé et inséré dans la vie du P. Bonucci; mais il ne reste aucune trace du tableau de la chapelle San-Gregorio.

(6) Voyez la *Descrizione d'Arezzo* de Gio. Rondinelli, p. 81.

(7) Voyez Gio. Villani, lib. VII, cap. 130.



GIOTTO.

GIOTTO,

PEINTRE, SCULPTEUR ET ARCHITECTE FLORENTIN.

Giotto, pour avoir remis en lumière les bons principes de la peinture oubliés depuis tant d'années, ne mérite pas moins notre reconnaissance que la nature dont les beaux modèles sollicitent tous nos efforts. Placé au milieu d'artistes grossiers, Giotto sut néanmoins retrouver la véritable voie et ressusciter le dessin, dont ses contemporains n'avaient presque aucune idée.

Ce grand homme naquit l'an 1276, à la Villa di Vespignano, située à quatorze milles de Florence; son père, simple laboureur nommé Bondone, l'éleva aussi bien que le permettait sa condition. A l'âge de dix ans, Giotto était déjà connu de tout le village et des environs par son intelligence et son adresse. Bondone l'employait alors à mener paître çà et là des troupeaux; mais, tout en les gardant, Giotto dessinait sur la terre ou sur le sable, comme par une sorte d'inspiration, les objets qui frappaient sa vue ou les fantaisies qui occupaient son esprit. Un jour Cimabue, en allant de Florence à Vespignano, ren-

contra notre jeune pâtre qui, sans autre maître que la nature, dessinait une brebis sur une pierre polie, avec une pierre pointue. Cimabue, surpris, s'arrêta et lui demanda s'il voulait venir demeurer avec lui; Giotto répondit que, si son père y consentait, il le suivrait avec plaisir. Cimabue courut aussitôt trouver Bondone, qui se décida facilement à lui laisser emmener son enfant à Florence. Giotto ne tarda pas à surpasser son maître et à abandonner la vieille et informe manière grecque pour le bon style moderne. Imitateur de la nature, il ressuscita l'art de peindre les portraits, qui, depuis plus de deux cents ans, n'avait pas été mis en pratique; car les essais infructueux tentés jusqu'alors, et dont nous avons parlé ailleurs, ne pouvaient se comparer aux brillants résultats obtenus par Giotto. On admire encore aujourd'hui, dans la chapelle du palais du Podestà, à Florence, ses portraits de Ser Brunetto Latini, de Messer Corso Donati et de Dante Alighieri, son contemporain et son ami. Il exécuta ses premières peintures dans la chapelle du maître-autel de l'abbaye de Florence (1); il y représenta entre autres choses une Annonciation, où il exprima avec une vérité extraordinaire l'étonnement et l'effroi que ressentit la Vierge à l'aspect de l'ange Gabriel. Le tableau du maître-autel de cette chapelle est également dû à Giotto, et a été conservé jusqu'à nos jours à la même place par respect pour son auteur. A Santa-Croce, il décora quatre chapelles : trois entre la sacristie et la grande chapelle, et une de l'autre côté; la première des trois appartient à

Messer Ridolfo de' Bardi, et renferme la vie de saint François ; la seconde appartient à la famille des Peruzzi, et est ornée de quatre sujets tirés de la vie de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste ; on y remarque la Danse d'Hérodiade, la Résurrection de Drusiana et l'enlèvement au ciel de saint Jean l'Évangéliste. La troisième chapelle appartient aux Giugni, et renferme l'Histoire des martyres des apôtres auxquels elle est dédiée. Dans la quatrième chapelle, qui appartient aux Tosinghi et aux Spinelli, et qui est placée de l'autre côté de l'église, et dédiée *all' Assunzione di nostra Donna*, Giotto peignit la Nativité et le Mariage de la Vierge, l'Annonciation, l'Adoration des Mages et la Présentation du Christ à Siméon. Ce dernier tableau montre le saint vieillard recevant avec amour l'Enfant divin, qui, tout peureux, tend ses bras vers sa mère ; enfin, on voit, dans la même chapelle, la Vierge expirant au milieu des apôtres et d'une foule d'anges armés de torches. Dans la chapelle des Baroncelli, Giotto peignit en détrempe le Couronnement de la Vierge, un grand nombre de figures de petite dimension et un chœur d'anges d'un travail exquis. Au bas de cet ouvrage, il écrivit son nom et le millésime en lettres d'or. On trouve encore de la main de Giotto, dans cette église de Santa-Croce, au-dessus du mausolée en marbre de Carlo Marzuppini d'Arezzo, la Vierge, saint Jean et la Madeleine, au pied de la croix ; et précisément en face de ce tableau, de l'autre côté de l'église, au-dessus du tombeau de Lionardo d'Arezzo, une Annonciation, que l'on a maladroite-

ment fait retoucher par des peintres modernes.

Giotto exécuta ensuite dans le réfectoire une Cène et différents traits de la vie de saint Louis. Sur les boiseries de la sacristie, il peignit plusieurs sujets tirés de la vie de Jésus-Christ et de celle de saint François. Dans une chapelle de l'église del Carmine, il représenta toute la vie de saint Jean-Baptiste, et dans le palais des Guelfes, à Florence, une histoire de la foi chrétienne, dans laquelle il introduisit le portrait du pape Clément IV.

Bientôt après, en se rendant à Assise pour achever les ouvrages commencés par Cimabue, Giotto s'arrêta quelque temps à Arezzo; il y peignit, dans l'église paroissiale, la chapelle de San-Francesco, et sur une colonne ronde, près d'un chapiteau antique d'ordre corinthien, un saint Dominique et un saint François (2). Il fit encore le Martyre de saint Étienne, dans la cathédrale, hors des murs, avant d'arriver à Assise, où il était appelé par Fra Giovanni di Muro della Marca, général des Franciscains. Il orna les murs de l'église supérieure de San-Francesco de trente-deux sujets puisés dans l'histoire de saint François. Ces fresques se distinguent par la variété des attitudes et des costumes, et par l'entente judicieuse de la composition. On ne peut trop admirer un homme qui se baisse pour se désaltérer à une fontaine, et dont les moindres mouvements sont si expressifs et si naturels, qu'on le croirait vivant. Pour être bref, je ne parlerai pas de toutes les autres choses frappantes que renferment ces peintures; je me contenterai de dire que Giotto,

par la beauté de ses figures, la symétrie de ses formes, la vivacité de ses physionomies et sa facilité augmentée par l'étude et des efforts constants et heureux, mérita une immense réputation et le titre glorieux de disciple de la nature.

Après avoir ainsi achevé les travaux de la nef supérieure, Giotto enrichit de compositions aussi riches qu'ingénieuses le pourtour de l'église souterraine et les quatre angles de la voûte au-dessous de laquelle se trouve le corps de saint François. Il peignit d'abord saint François glorifié et entouré des Vertus, qui seules peuvent obtenir la grâce parfaite de Dieu. D'un côté, l'Obéissance, les yeux fixés sur Jésus-Christ et un doigt sur les lèvres, recommande le silence à un moine agenouillé, qui reçoit sur ses épaules un joug dont les chaînes sont tirées au ciel par des mains mystérieuses. Près de l'Obéissance se tiennent la Prudence et l'Honnêteté, qui doivent être ses compagnes inséparables; le second angle représente la Chasteté retranchée dans une citadelle et résistant aux royaumes, aux couronnes et aux palmes qu'on lui offre. A ses côtés, on voit la Pénitence chassant avec une discipline l'Amour et le Vice, et à ses pieds la Pureté lavant des personnes nues que lui amène la Force. Le troisième angle montre Jésus-Christ tenant par la main saint François, qui épouse, en présence de la Chasteté et de l'Espérance, la Pauvreté, marchant pieds nus sur des épines, et poursuivie par un chien qui aboie et deux enfants, dont l'un lui jette des pierres, tandis que l'autre lui pique les jambes avec des ronces.

Enfin, le dernier angle est occupé par saint François, vêtu d'une tunique de diacre et montant au ciel, où l'attend le Saint-Esprit au milieu d'une multitude d'anges qui forment un chœur et supportent un étendard orné d'une croix et de sept étoiles. Des inscriptions latines expliquent les sujets de ces diverses compositions. Giotto plaça son portrait dans les autres peintures qui couvrent le pourtour de l'église, et qu'il exécuta avec tant de perfection, qu'elles se sont conservées jusqu'à nos jours dans toute leur fraîcheur.

Au-dessus de la porte de la sacristie, il fit à fresque un saint François recevant les stigmates, qui me paraît encore plus beau que les ouvrages que je viens de décrire.

De retour à Florence, il reproduisit le même sujet dans un tableau qu'il envoya à Pise ; il représenta le saint agenouillé sur l'horrible rocher della Vernia, et regardant avec un amour et une expression indicibles le Christ environné de séraphins. Au-dessous, dans une espèce de frise, il peignit trois sujets tirés de la vie de saint François. Ce tableau, que l'on conserve aujourd'hui avec respect à San-Francesco, sur un pilastre, près du maître-autel, fut cause que les Pisans chargèrent Giotto de décorer une partie du Campo-Santo, que Giovanni, fils de Niccola, de Pise, venait de terminer (3). Les Pisans avaient conçu le projet de couvrir de nobles peintures, sur toute leur surface, les murs de ce magnifique édifice, déjà si riches en incrustations de marbres, en sculptures et en monuments an-

tiques apportés de toutes les parties du monde. Giotto se rendit donc à Pise, et peignit, dans six grandes fresques, les misères et la patience de Job. Comme le mur sur lequel il allait travailler était tourné du côté de la mer, et par conséquent exposé au scirocco, qui apporte des sels extrêmement nuisibles aux couleurs, il eut soin de le revêtir d'un enduit composé de chaux, de plâtre et de briques pilées. Grâce à cette sage précaution, ses fresques nous seraient arrivées sans être endommagées, si l'incurie de ceux qui devaient veiller à leur conservation ne les avait laissé attaquer par l'humidité; elles sont donc gâtées en divers endroits; les chairs ont poussé au noir, et l'enduit est tombé en écailles. D'ailleurs, il arrive souvent que le plâtre mêlé à la chaux se gâte avec le temps et altère les couleurs. On remarque dans les fresques de Giotto le portrait de Messer Farinata degli Uberti, plusieurs belles figures, et surtout certains manants qui annoncent à Job la perte de ses bestiaux et les autres calamités qui viennent de l'assaillir. On admire également un esclave qui, d'une main, chasse avec un éventail les mouches attachées aux plaies de son maître, tandis que de l'autre main il se bouche le nez, pour ne pas sentir l'odeur infecte répandue par le corps du malheureux lépreux, abandonné de tous ses amis. Disons, en un mot, que toutes les parties de ces compositions sont traitées avec un art ravissant.

A cette époque, Benoît IX, voulant orner de peintures Saint-Pierre de Rome, expédia en Toscane

un de ses gentilshommes pour juger si le mérite de Giotto égalait sa réputation. L'envoyé du pape, après avoir recueilli à Sienne des dessins de plusieurs peintres et mosaïstes, arriva à Florence, et se rendit un matin dans l'atelier de Giotto. Il lui exposa sa mission, et finit par lui demander un dessin qu'il pût montrer à Sa Sainteté. Giotto prit aussitôt une feuille de vélin, appuya son coude sur sa hanche pour former une espèce de compas, et peignit d'un seul jet, avec une délicatesse toujours égale, un cercle d'une perfection merveilleuse, qu'il remit en souriant entre les mains du gentilhomme. Celui-ci, se croyant joué, s'écria : « Eh quoi ! n'aurai-je point « d'autre dessin que ce rond?— Il est plus que suffi- « sant, répondit Giotto, présentez-le avec les autres « dessins, et on en connaîtra facilement la différence.» L'envoyé du pape, malgré ses instances, ne put obtenir que ce trait, et se retira fort mécontent, soupçonnant qu'il avait été bafoué. Néanmoins il présenta à Benoît IX le cercle de notre artiste, en lui expliquant la manière dont il l'avait tracé. Le pape et les courtisans reconnurent alors combien Giotto l'emportait sur ses concurrents. De là naquit le proverbe : Tu es plus rond que l'O de Giotto (*tu sei più tondo che l'O di Giotto*). Ce proverbe renferme une équivoque qui roule sur le mot *tondo*, qui, en Toscane, s'emploie pour signifier tantôt un cercle, tantôt un homme épais et grossier. Le pape ne tarda pas à appeler Giotto à Rome (4). Il lui fit peindre, dans la tribune de Saint-Pierre, cinq sujets de la vie de Jésus-Christ, et dans la sacristie un

grand tableau en détrempe (5) : Giotto n'avait encore rien produit d'aussi parfait. Benoît IX, enchanté, lui donna six cents ducats d'or, et l'accabla de tant de faveurs, qu'on en parla dans toute l'Italie. Pour ne rien taire de ce qui peut intéresser l'art, je dirai que Giotto se lia intimement à Rome avec Oderigi d'Agobbio, habile miniaturiste, qui orna, pour la bibliothèque du palais du pape, un grand nombre de livres, dont la plupart ont été malheureusement détruits par le temps. Ma collection renferme quelques dessins de ce maître, qui fut surpassé par Franco de Bologne (6), qui, à la même époque et pour la même bibliothèque, exécuta une foule d'admirables miniatures. Je possède de lui deux dessins représentant un aigle, et un arbre brisé par un lion.

Le Dante fait mention de ces deux artistes de talent dans ce passage du onzième chant de son Purgatoire :

Oh, diss' io lui, non se' tu Oderisi,
L'onor d'Agobbio e l'onor di quell' arte
Ch' *alluminare* è chiamata in Parisi?
Frate, diss' egli, più ridon le carte
Che pennelleggia Franco Bolognese :
L'onore è tutto or suo, e mio in parte.

Le pape fut tellement enchanté des ouvrages de Giotto, qu'il lui ordonna de décorer le pourtour de Saint-Pierre de sujets de l'Ancien et du Nouveau-Testament. Giotto exécuta alors à fresque l'Ange haut de sept brasses, qui est au-dessus de l'orgue, et une

foule d'autres peintures dont une partie a été restaurée de nos jours, tandis que le reste, lorsqu'on construisit la nouvelle basilique, a été détruit ou enlevé de dessus les murs. Messer Niccolo Acciaiuoli, docteur florentin et amateur des beaux-arts, parvint à conserver une madone en sciant le mur, qu'il avait soigneusement armé de mantelets de bois et de fer. Il fit entourer ce précieux morceau d'un riche ornement composé de stucs et de peintures modernes.

Giotto est aussi l'auteur de la mosaïque de la nacelle qui est au-dessus des trois portes du portique de Saint-Pierre. Ce chef-d'œuvre, justement admiré de tous les artistes, est remarquable par le dessin et par la disposition des Apôtres qui luttent contre la tempête. Les vents enflent une voile qui est rendue avec une vérité inimaginable. Le pinceau le plus exercé obtiendrait difficilement ces jeux de lumière et d'ombre que Giotto produisit avec de simples morceaux de verre. Un pêcheur à la ligne, placé sur un rocher, montre une patience extrême, et l'espoir et l'envie de prendre quelque poisson (7); au-dessous de cette mosaïque se trouvent des fresques dont je ne parlerai pas, parce qu'elles sont presque entièrement effacées. Giotto, après avoir peint ensuite à la Minerva un grand Crucifix en détrempe, retourna dans son pays dont il était absent depuis six années. Mais bientôt après, le pape Clément V, successeur de Benoît IX, l'emmena avec sa cour à Avignon. Giotto y exécuta, ainsi que dans plusieurs autres villes de France, une foule de tableaux et de peintures à fresque, qui lui valurent la faveur du

souverain pontife, et de riches récompenses. Chargé de biens, et accompagné d'une immense réputation, il revint à Florence en 1316. Il y rapporta, entre autres choses, le portrait du pape, qu'il donna plus tard à Taddeo Gaddi, son élève. Encore une fois, il ne put rester longtemps dans sa patrie. Appelé à Padoue par les seigneurs della Scala, il décora une très-belle chapelle dans l'église del Santo ; de là il se rendit à Vérone, où il peignit entre autres choses le portrait de messer Cane dans le palais de ce seigneur, et un tableau pour les religieux de Saint-François. A Ferrare, il exécuta plusieurs ouvrages que l'on voit encore aujourd'hui à Sant'-Agostino et dans le palais des seigneurs d'Este. Le Dante ayant appris que Giotto était dans son voisinage, parvint à l'attirer à Ravenne, lieu de son exil, et à lui fairer orner de fresques, pour les seigneurs de Polenta, les murs de l'église de San-Francesco. De Ravenne, Giotto alla à Urbin, et y laissa quelques peintures. En passant à Arezzo, pour ne pas déplaire à Piero Saccone, qui l'avait comblé d'amitiés, il représenta, sur un pilastre de la grande chapelle de l'évêché, saint Martin donnant la moitié de son manteau à un pauvre. Enfin, après avoir peint en détrempe et sur bois, dans l'abbaye de Santa-Fiore, un grand Crucifix qui est aujourd'hui au milieu de l'église, il arriva à Florence. Il y conduisit à bonne fin de nombreux travaux, et entre autres, dans le monastère des religieuses de Faenza, des peintures à fresque et en détrempe qui ont été détruites avec le couvent.

L'an 1321 le Dante mourut, et Giotto, que ce

malheur affligea profondément, se rendit à Lucques, que Gastruccio gouvernait alors. A la prière de ce seigneur, il peignit à San-Martino saint Pierre, saint Regolo, saint Martin et saint Paulin, protecteurs de la ville, recommandant au Christ un pape et un empereur, sous les traits desquels se trouvent, dit-on, les portraits de Frédéric de Bavière et de l'antipape Nicolas V. On croit aussi que Giotto donna le dessin, à Lucques, du château et de la forteresse inexpugnables della Giusta. Dès qu'il fut de retour à Florence, Robert, roi de Naples, dit à son fils aîné, Charles, roi de Calabre, de ne négliger aucun moyen pour envoyer notre artiste à Naples. Robert voulait lui faire orner de peintures Santa-Chiara, monastère de femmes et église royale, qu'il venait de construire. Giotto s'empressa de répondre à l'appel de ce puissant roi. Il représenta de nombreux sujets de l'Ancien et du Nouveau-Testament dans plusieurs chapelles du monastère (8). On prétend qu'il y traita l'histoire de l'Apocalypse d'après les données du Dante, qui peut-être déjà lui avait fourni l'invention des peintures d'Assise, dont nous avons parlé plus haut. Giotto peignit ensuite, entre autres choses, la chapelle du château dell' Uovo, à la satisfaction du roi Robert, qui lui portait une vive amitié, et qui souvent se plaisait à le voir travailler et à écouter ses bons mots. Le roi disant un jour qu'il voulait faire de son peintre le premier homme de Naples, Giotto s'écria : « Eh ! je le suis déjà, puisque je loge « à la porte Reale, au commencement de la ville. » Une autre fois, le roi lui dit : « Giotto, maintenant

« que la chaleur est étouffante, je me reposerais un « peu, si j'étais à ta place. —Et moi, si j'étais à la « vôtre, je ne manquerais pas de le faire, » répliqua Giotto. Pendant que Giotto travaillait dans une salle où il laissa son portrait parmi ceux de plusieurs hommes fameux, et qu'Alphonse Ier détruisit plus tard pour construire le château, le roi Robert le pria, par je ne sais quel caprice, de peindre le royaume de Naples. Giotto, dit-on, représenta un âne couvert d'un bât, surmonté d'une couronne et d'un sceptre. A ses pieds se trouvait un autre bât tout neuf, également chargé des insignes royaux. L'âne le flairait et semblait désirer qu'on le mît à la place de celui qu'il avait sur le dos. Le roi ayant demandé ce que signifiait cette allégorie, Giotto répondit que l'âne était l'image fidèle du royaume de Naples, qui chaque jour désirait passer sous un nouveau maître.

Giotto quitta Naples pour aller à Rome, mais il fut forcé de s'arrêter à Gaëte, pour peindre à la Nunziata divers sujets du Nouveau-Testament, qui, bien qu'endommagés par le temps, permettent encore aujourd'hui de voir le portrait de Giotto près d'un Crucifix d'une beauté remarquable. Notre artiste demeura ensuite quelques jours à Rome, pour le service du signor Malatesta. De là il se rendit à Rimini, dont Malatesta était seigneur, et il fit à San-Francesco un grand nombre de peintures, qui depuis furent jetées à terre par Gismondo, fils de Pandolfo Malatesti, lorsqu'il reconstruisit entièrement l'église. Dans le cloître, il peignit à fresque l'Histoire de sainte

Micheline (9) : c'est assurément une de ses meilleures productions. La beauté des draperies, la grâce et la vivacité des têtes sont merveilleuses. Rien n'est plus touchant que cette jeune femme, injustement accusée d'adultère, qui jure sur un livre sacré qu'elle n'est point coupable ; ses traits respirent l'indignation et l'innocence. Elle regarde avec assurance son mari qui ne peut croire qu'elle ait, sans crime, mis au monde un petit négrillon. On est également saisi de compassion à la vue d'un malheureux couvert de plaies et d'ulcères dont la puanteur éloigne quelques femmes qui, par leurs gestes, expriment le dégoût et l'horreur. Dans un autre tableau, qui renferme une foule de pauvres estropiés, on doit remarquer des raccourcis qui, pour le premier essai qui ait été tenté en ce genre, sont vraiment dignes d'éloges. Mais la partie la plus admirable de cet ouvrage est celle où l'on voit sainte Micheline recevant de certains usuriers le prix de ses biens pour le distribuer aux pauvres. On lit sur son visage le mépris de l'argent et des choses terrestres, tandis que l'avarice et l'avidité sont énergiquement tracées sur la face sordide d'un usurier qui, prêt à compter ses écus qu'il couvre de ses doigts crochus, semble parler à un notaire occupé à écrire. Trois figures allégoriques de l'obéissance, de la patience et de la pauvreté, planent dans les airs, et soutiennent l'habit de saint François. Les plis de leurs vêtements sont traités avec une souplesse et un naturel qui montrent que Giotto naquit pour être le flambeau de la peinture. Enfin, dans un navire occupé par des marins et

d'autres personnages dont les poses et les attitudes vives et hardies surpassent toute attente, on trouve le portrait du seigneur Malatesta, qui est représenté d'une manière si frappante qu'on le croirait vivant. Je le répète, c'est là une des meilleures productions de Giotto; car parmi toutes ces figures il n'y en a pas une seule qui ne possède les plus brillantes qualités : aussi Malatesta ne manqua pas de récompenser magnifiquement notre artiste.

Giotto exécuta ensuite un saint Thomas d'Aquin, à la sollicitation d'un prieur florentin qui était alors à San-Casaldo d'Arimini. Aussitôt après, il se rendit à Ravenne, où il peignit à fresque une chapelle de San-Giovanni-Evangelista. De retour à Florence, il fit en détrempe, à San-Marco, un Crucifix plus grand que nature et sur fond d'or, et un autre semblable pour Santa-Maria-Novella. Puccio Capanna, son élève, travailla à ce dernier, qui est encore aujourd'hui au-dessus de la sépulture des Gaddi. Dans la même église, Giotto peignit, pour Paolo di Lotto Ardinghelli, un saint Louis, aux pieds duquel on voit les portraits du donateur et de sa femme.

L'an 1327, Guido Tarlati de Pietramala, évêque et seigneur d'Arezzo, mourut à Massa di Maremma, en revenant de Lucques, où il avait été trouver l'empereur. Porté à Arezzo, il fut enseveli avec tous les honneurs imaginables. Son frère, Dolfo de Pietramala, et Piero Saccone, résolurent de lui ériger un tombeau en marbre digne de l'homme qui avait été seigneur spirituel et temporel et chef du parti Gibelin en Toscane. Ils écrivirent à Giotto de faire le

dessin d'un mausolée aussi riche et aussi beau que possible, et de leur indiquer le plus habile sculpteur de l'Italie; ils avaient, ajoutaient-ils, pleine confiance en son jugement. Giotto leur envoya le dessin d'après lequel fut exécuté le tombeau, comme nous le dirons plus tard (10).

Piero Saccone aimait infiniment le talent de notre artiste. Lorsqu'il s'empara de Borgo-San-Sepolcro, il y rencontra une peinture de la main de Giotto, qu'il envoya à Arezzo. Ce tableau, dont les figures étaient de petite proportion, s'en alla depuis en morceaux. Baccio Gondi, gentilhomme florentin et amateur distingué, ayant été envoyé, en qualité de commissaire, à Arezzo, rechercha avec soin les divers fragments de ce tableau, et en trouva quelques-uns qu'il conserve précieusement à Florence, avec quelques autres ouvrages du même auteur. Il y a peu d'années, me trouvant à l'ermitage des Camaldules, où j'ai exécuté de nombreux travaux pour les révérends pères, je vis dans une cellule un beau petit Crucifix sur fond d'or et avec signature de Giotto ; il avait été apporté par le très-révérend Don Antonio de Pise, général de l'ordre des Camaldules. Le révérend Don Silvestro Razzi, moine Camaldule, m'a dit que ce Crucifix est maintenant en compagnie d'un admirable petit tableau de Raphaël d'Urbin, dans la cellule du supérieur du monastère degli Angeli, à Florence.

Giotto peignit pour les frères Umiliati d'Ognissanti, de Florence, une chapelle et quatre tableaux, parmi lesquels on remarque une Vierge entourée

d'anges et portant son fils, et un grand Crucifix, dont Puccio Capanna fit de nombreuses copies qu'il répandit dans toute l'Italie. Lorsque je publiai pour la première fois ces Vies des peintres, sculpteurs et architectes, l'église des Umiliati renfermait un petit tableau où Giotto avait peint en détrempe, avec beaucoup de soin, le Christ recevant l'âme de la Vierge, qui vient d'expirer au milieu des apôtres. Cet ouvrage, fort admiré des artistes, et surtout de Michel-Ange Buonarroti, qui assurait que l'on ne pouvait rien voir qui approchât davantage de la nature, fut enlevé de l'église peut-être par un amateur éclairé qui lui portait une estime particulière. Les peintures de Giotto sont vraiment miraculeuses, si l'on pense au temps où il vivait et au développement qu'il prit, pour ainsi dire, sans l'aide d'aucun maître.

Le 9 juillet de l'an 1334, il commença le campanile de Santa-Maria-del-Fiore. Après avoir fouillé le sol à une profondeur de vingt brasses, il établit une couche de pierres dures, qui reçut un massif en blocage de douze brasses en hauteur, les autres huit brasses furent en pierres de taille. La première pierre de ces fondations fut solennellement posée par l'évêque de la ville, en présence du clergé et des magistrats. Ce monument, conçu dans le style tudesque de l'époque, est orné extérieurement de plates-bandes qui désignent les étages, et d'une rangée de statues et de niches pratiquées dans une de ses zones inférieures ; il est en outre revêtu, du haut en bas, de compartiments en marbres noirs, blancs et

rouges. Son plan est un quadrangle parfait dont chaque face a vingt-cinq brasses; la hauteur du campanile est de cent quarante-quatre brasses. Lorenzo Ghiberti assure, dans un traité manuscrit, que Giotto fit, non seulement le modèle, mais encore une partie des sculptures de cet édifice; il affirme en outre avoir vu lui-même des modèles en relief de la main de Giotto, et particulièrement ceux du campanile. On peut facilement le croire, car du dessin et de l'invention procèdent tous les arts. Suivant le projet de Giotto, au-dessus de la plate-forme devait s'élever une pyramide quadrangulaire, haute de cinquante brasses; mais les architectes modernes ont toujours conseillé de ne point exécuter ce supplément tudesque, dont la suppression ne paraît pas devoir nuire à la beauté du campanile.

La république de Florence accorda alors à Giotto le titre de citoyen, une pension annuelle de cent florins et la direction des travaux du campanile, dont il ne put voir la fin, et qui furent achevés après sa mort par Taddeo Gaddi. Pendant ce temps, il peignit, pour les religieuses de San-Giorgio, un tableau, et au-dessus de la porte de l'église de l'abbaye, trois figures à mi-corps, qui malheureusement ont été badigeonnées. Dans la grande salle du Podestà, il représenta Florence sous la figure d'un juge assis, armé d'un sceptre et entouré de quatre vertus : la Force, la Prudence, la Justice et la Douceur. Giotto se rendit ensuite de nouveau à Padoue; il y décora plusieurs chapelles, et exécuta dans l'Arena une peinture qui lui fit beaucoup d'honneur.

A Milan, il laissa également quelques beaux ouvrages. Enfin il revint à Florence, et bientôt après, l'an 1336, il mourut en bon chrétien, emportant les regrets de ses compatriotes, et même de tous ceux qui ne le connaissaient que de nom. On lui donna une sépulture digne de son mérite; il compta parmi ses amis les hommes les plus éminents de son siècle.

Pétrarque avait sa personne et ses ouvrages en telle estime que, dans son testament, il lègue à Francesco de Carrare, seigneur de Padoue, une Madone de la main de notre artiste, comme la chose la plus digne de lui être offerte. Voici les propres termes dont il se servit : *Transeo ad dispositionem aliarum rerum, et prædicto igitur domino meo Paduano, quia et ipse per Dei gratiam non eget, et ego nihil aliud habeo dignum se, mitto tabulam meam sive historiam Beatæ Virginis Mariæ, operis Jocti pictoris egregii, quæ mihi ab amico meo Michaele Vannis de Florentia missa est, in cujus pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent : hanc iconem ipsi domino lego, ut ipsa Virgo benedicta tibi sit propitia apud filium suum Jesum Christum, etc.* Pétrarque, dans une lettre latine du cinquième livre de ses *Familiari*, s'exprime encore ainsi : *Atque (ut a veteribus ad nova, ab externis ad nostra transgrediar) duos ego novi pictores egregios, nec formosos, Jottum Florentinum civem, cujus inter modernos fama ingens est, et Simonem Senensem. Novi sculptores aliquot, etc.* Giotto fut enseveli à Santa-Maria-Mag-

giore, à gauche en entrant dans l'église, où on lui éleva un tombeau en marbre blanc. Comme nous l'avons dit dans la vie de Cimabue, un commentateur du Dante, contemporain de Giotto, écrivit : « De tous les peintres de la ville de Florence, Giotto « fut et est encore le plus éminent, comme le prou-« vent ses ouvrages à Rome, à Naples, à Avignon, « à Florence, à Padoue et en beaucoup d'autres en-« droits, etc. (11). »

Giotto eut pour élèves Taddeo Gaddi, qu'il tint sur les fonts baptismaux, et Puccio Capanna, Florentin qui peignit habilement à fresque, dans l'église de San-Cataldo de Rimini, un navire en danger de périr, tandis que les marins jettent les marchandises à la mer. Puccio s'est représenté lui-même parmi les matelots. Après la mort de son maître Giotto, il fut chargé, à Assise, de nombreux travaux dans l'église de San-Francesco. A Florence, il représenta dans la chapelle des Strozzi, près d'une porte latérale de la Santa-Trinità, l'Histoire de sainte Lucie, le Couronnement de la Vierge et un chœur d'anges, qui approchent beaucoup de la manière de Giotto. A l'abbaye de Florence, il décora la chapelle de San-Giovanni-Evangelista, près de la sacristie, pour la famille des Covoni (12); à Pistoia, il couvrit de fresques la grande chapelle de l'église de San-Francesco et la chapelle de San-Lodovico. A San-Domenico de la même ville, il représenta le Christ en croix, la Vierge, saint Jean et un squelette, où l'on voit qu'il chercha les principes de l'art. Ce tableau renferme l'inscription suivante : Puccio di Fio-

RENZA ME FECE. Dans la même église, au-dessus de la porte de Santa-Maria-Nuova, il peignit la Vierge avec son fils entre saint Pierre et saint François. Ces figures, à l'exception de l'Enfant-Jésus, sont à mi-corps. A Assise, dans l'église souterraine de San-Francesco, il exécuta à fresque quelques sujets de la Passion de Jésus-Christ, et dans la chapelle de l'église de Santa-Maria-degli-Angeli, la Vierge priant le Christ en faveur des fidèles. Cette peinture, qui est pleine de mérite, a été noircie par la fumée des lampes et des cierges.

Autant qu'on peut en juger, Puccio posséda complètement la manière de son maître Giotto, et il sut s'en servir dans une foule d'ouvrages, bien que l'excès du travail à fresque l'ait empêché de vivre longtemps, comme le prétendent quelques personnes. Il peignit encore, dans l'église de Santa-Maria-degli-Angeli, pour le cardinal Gentile, plusieurs traits de la vie de saint Martin, dans la chapelle dédiée à ce saint. On voit également dans ce lieu, au milieu de la Strada Portica, un Christ à la colonne, et la Vierge entre sainte Catherine et sainte Claire. Enfin on trouve de ses peintures en beaucoup d'endroits, comme à Bologne, par exemple, la Passion du Christ et l'Histoire de saint François. Pour être bref, nous passerons les autres sous silence. Assise compte Puccio parmi ses citoyens; mais je crois plutôt qu'il naquit à Florence, et qu'il se maria ensuite à Assise, où il aida Giotto dans ses travaux, où il eut des enfants, et où vivent encore aujourd'hui ses descendants. D'ailleurs, tout cela est peu

important; il suffit de savoir que Puccio fut un maître habile.

Giotto eut aussi pour élève Ottaviano de Faenza, peintre de talent, qui laissa de nombreux ouvrages à San-Giorgio de Ferrare, couvent des moines de Monte-Oliveto. Il naquit, vécut et mourut à Faenza, où il peignit, au-dessus de la porte de San-Francesco, la Vierge, saint Pierre et saint Paul. Sa patrie et la ville de Bologne possèdent un grand nombre de peintures de sa main.

Pace de Faenza resta longtemps à l'école de Giotto, qui l'employa souvent. On voit de lui quelques fresques à Bologne, sur la façade extérieure de San-Giovanni-Decollato. Il était surtout habile à peindre des figures de petite dimension, comme celles du Crucifiement et celles du tableau en détrempe renfermant la Vie de Jésus-Christ et quatre sujets de la vie de la Vierge, que l'on trouve encore aujourd'hui à San-Francesco de Forli. On dit que Pace représenta à fresque plusieurs actions de saint Antoine à Assise, dans la chapelle dédiée à ce saint. On ajoute qu'il entreprit cet ouvrage pour un duc de Spolete, qui est enterré avec son fils dans cet endroit. Ces deux princes avaient été tués en combattant dans les faubourgs d'Assise, comme l'indique une longue inscription gravée sur leur tombeau.

On lit dans l'ancien livre de la Compagnie des Peintres, que Giotto eut pour élève un certain Francesco, surnommé di Maestro Giotto, sur lequel je ne saurais donner aucun détail.

Guglielmo de Forti, élève de Giotto, peignit entre autres choses, dans sa patrie, la chapelle du maître-autel de San-Domenico. Enfin Giotto compta au nombre de ses disciples Pietro Laurati et Simone Memni, de Sienne; Stefano, de Florence; et Pietro Cavallini, de Rome. Mais, comme nous avons écrit la vie de ces artistes, nous nous contenterons de mentionner ici leurs noms.

Giotto dessina très bien pour son temps, ainsi que le prouvent les aquarelles sur vélin, esquissées à la plume et rehaussées de blanc, que nous possédons dans notre recueil; ce sont vraiment des chefs-d'œuvre en comparaison des productions des maîtres qui le précédèrent.

Giotto avait un esprit vif et enjoué. On se souvient encore à Florence de ses bons mots et de ses saillies, qui ont fourni quelques contes plaisants à Messer Giovanni Boccaccio. Franco Sacchetti en a également tiré parti dans ses trois cents nouvelles. Pour donner une idée du langage de ce temps, je vais rapporter fidèlement une de ces nouvelles que le Sacchetti écrivit sous le titre suivant :

Un homme de basse condition charge le grand peintre Giotto de peindre un pavois. Giotto y consent et berne le vilain.

NOUVELLE LXIII.

Chacun peut déjà savoir quel homme et quel grand peintre fut Giotto. Un lourdaud, qui avait entendu parler de lui et qui avait besoin, peut-être pour aller en châtellenie, de faire peindre un pavois, se rendit, armé dudit pavois, à son atelier, et lui

dit : « Dieu te garde, maître ; je voudrais que tu me « peignisses mes armes sur ce pavois. » Giotto, considérant l'homme et sa tournure, se contenta de lui répondre : « Quand le veux-tu ? » L'autre le lui dit. « Laisse-moi faire, » répliqua Giotto ; et le vilain s'en alla. Resté seul, Giotto pensa en lui-même : Que signifie ceci ? l'aurait-on envoyé pour se moquer de moi ? jamais on ne m'a apporté de pavois à peindre. Ce maître sot me commande de peindre ses armes, comme s'il était de la famille royale de France : par Dieu je vais lui faire des armes nouvelles. Ayant ainsi ruminé, Giotto prend le pavois, dessine un heaume, un gorgerin, une paire de gantelets de fer, une paire de cuirasses, une paire de cuissards et de jambards, et ordonne à un de ses élèves de les peindre. Notre vaillant homme, étant revenu, dit : « Maître, est-il « peint ce pavois ? » Giotto répond : « Oui ; allons ! qu'on « le descende. » Le pavois arrivé, le gentilhomme ouvre de grands yeux et s'écrie : « Oh ! mon pavois est « embrené ! » Giotto : — « Et toi, seras-tu embrené « pour le payer ? » L'autre : — « Je ne le paierais pas « quatre deniers. » Giotto : — « Et que m'as-tu dit de « peindre ? » L'autre : — « Mes armes. » Giotto : — « Eh bien ! en manque-t-il une seule ? » L'autre : — « Bon, bon ! » Giotto : — « Au contraire, mauvais, « mauvais ! Que Dieu te garde : tu es un grand imbé-« cile. Si l'on te demandait qui tu es, à peine le sau-« rais-tu dire. Si tu étais de la famille des Bardi, on te « connaîtrait. Quelles armes portes-tu ? d'où es-tu ? « quels furent tes ancêtres ? Hé ! n'as-tu pas honte ? « Commence d'abord par venir au monde avant de

« parler d'armes, comme si tu étais Dusnam de « Bavière. Je t'ai fait toute une armure sur ton pa- « vois; peut-être n'est-ce pas assez? en veux-tu « encore d'autres? parle, et je les ferai peindre. » — L'autre s'écrie: « Tu me dis des vilenies, et tu m'as « gâté mon pavois. » Là-dessus il part, va devant le tribunal, et fait appeler Giotto. Celui-ci comparaît, et réclame deux florins pour sa peinture. Les magistrats écoutèrent le pour et le contre, et ordonnèrent au vilain d'emporter son pavois, et de payer six livres à Giotto, qui avait raison. Le vilain emporta donc son pavois, paya et fut bafoué. Ainsi au lieu de galette il eut du pain bis.

On rapporte que Giotto, dans sa jeunesse, peignit un jour d'une manière si frappante une mouche sur le nez d'une figure commencée par Cimabue, que ce maître, en se remettant à son travail, essaya plusieurs fois de la chasser avec la main avant de s'apercevoir de sa méprise. Je pourrais raconter maintes plaisanteries de Giotto, mais je me contente de celles-ci, qui ont quelque rapport à l'art, et j'abandonne le reste à Sacchetti et aux autres (13).

La mémoire de Giotto, transmise à la postérité par ses peintures et par les ouvrages des écrivains de son temps, fut honorée d'une manière éclatante par le magnifique Laurent de Médicis, qui rendit un décret ordonnant que son buste, en marbre, sculpté par Benedetto da Maiano, serait placé à Santa-Maria-del-Fiore. Et pour encourager les hommes à imiter l'exemple de ce grand artiste, le divin Messer Angelo Poliziano composa et fit graver sur son tombeau cette inscription :

Ille ego sum, per quem pictura exstincta revixit,
Cui quam recta manus, tam fuit et facilis.
Naturæ deerat nostræ, quod defuit arti :
Plus licuit nulli pingere, nec meliùs.
Miraris turrim egregiam sacro ære sonantem ?
Hæc quoque de modulo crevit ad astra meo.
Denique sum Jottus, quid opus fuit illa referre ?
Hoc nomen longi carminis instar erit.

Ceux qui voudront voir des dessins de la main de Giotto, et connaître l'excellence de cet homme éminent, trouveront dans notre recueil déjà cité quelques véritables chefs-d'œuvre, que nous devons non moins à nos recherches infatigables qu'à notre argent (14).

S'il y a une chose frappante dans les arts, une chose que tout le monde ait remarquée, une chose dont tout le monde conviendra, quelles que soient les opinions particulières, c'est assurément l'esprit d'exclusion, la manie de trancher tout d'un mot, la fureur de pousser tout jusqu'à ses dernières conséquences. Personne ne le niera, il n'est pas dans les arts un seul point qui ne soit sujet à discussion, et dans chaque discussion, chacun accuse son adversaire de ne vouloir tenir compte que de ce qui lui plaît ou l'arrange exclusivement. Cette manière absolue de prendre les choses a son bon et son mauvais côté; elle fait de grands artistes et de pitoyables critiques.

Nous allons essayer de dire en peu mots pourquoi. Un artiste peut être puissant, ingénieux, sympathique, sans être le moins du monde complet. Sauf quelques rares et bien rares exceptions, tous les artistes forts ont été des hommes menés par des affections vives autant que jalouses, servis par une constitution énergique autant que bornée, soutenus par un parti pris ferme autant qu'étroit. Nous ne nous croyons pas obligés d'invoquer ici des noms célèbres, et surtout d'en choisir quelques-uns au bénéfice de notre idée, tant nous sommes sûrs d'être suffisamment suppléés par la mémoire de nos lecteurs. Seulement nous ferons remarquer qu'en allant au fond des choses, on s'aperçoit qu'on a inscrit un peu trop légèrement plusieurs hommes extraordinaires au nombre de ces artistes qui savent se partager, et qui, dans leur large et complaisante organisation, peuvent embrasser à la fois toutes les tendances artistiques. Ainsi l'on s'est manifestement trompé quand on a pris le grand Michel-Ange comme un des types les plus prononcés d'intelligence complète, de faculté universelle, d'aptitudes variées; son éclatante supériorité dans nos trois arts n'y fait rien. Tel qui n'en a cultivé qu'un a pu montrer mieux que lui une plus réelle souplesse, une plus abondante facilité, une plus expédiente adresse; car, en définitive, Michel-Ange peintre, sculpteur, architecte, n'a voulu obéir ou n'a pu satisfaire qu'à quelques conditions seulement des trois arts sur lesquels plane son immortelle et légitime renommée. En effet, combien d'aptitudes précieuses, de qua-

lités vitales manquèrent à Michel-Ange, ou que Michel-Ange a voulu systématiquement paralyser chez lui, puisque l'œil le plus attentif ne saurait en retrouver la manifestation dans son œuvre ! Une ou deux aptitudes, une ou deux qualités simples lui ont suffi. Confiées au tempérament le plus sain, et au jugement le plus volontaire, elles ont porté cet homme à un point que personne avant ni après lui n'a pu atteindre, et qu'on peut à peine mesurer. Cependant, qu'on examine avec soin, et qu'on cherche avec bonne foi tout ce qu'il y a d'orgueil et d'entêtement dans la fière sobriété de ce talent, de ce génie, dans la fastueuse monotonie de sa forme et de son expression, et dans la pauvreté plus insolente encore de ses effets, et l'on comprendra combien il est vrai de dire que l'exclusion ou l'adoption fanatique de certaines idées peut conduire loin un artiste, et lui prêter de la force ; et cela surtout quand cette exclusion ou cette adoption naissent d'un mouvement intime et consciencieux, et d'une appréciation exacte de sa propre organisation. Michel-Ange, mieux qu'aucun autre assurément, a connu ses lacunes et a su ce qui lui faisait défaut. Son grand secret a été le souverain mépris de ce qui lui manquait, et l'inexpugnable confiance dans ce qu'il possédait. Aussi son grand succès à cette heure est de nous paraître aussi riche par ce qui lui manque, que par ce qu'il a. On se demande, on s'étonne, on ne comprend pas, on admire comment un mortel a pu être assez savant, assez fort, assez sûr de lui-même surtout, pour entreprendre et terminer avec succès des œuvres qui im-

pressionnent autant et l'œil et l'âme, et pour lesquelles tant de ressources et d'éléments sont négligés; car ceux-là qui regrettent, trop indiscrètement, que le pinceau de Michel-Ange n'ait pas eu la suavité lombarde du Corrège et du Parmesan, la magie vénitienne du Giorgione ou du Tintoret, la grâce romaine de Raphaël, la richesse et la solidité espagnole de Murillo et de Ribera, la splendeur et l'harmonie flamande de Rubens ou de Rembrandt, la tranquillité et la réflexion françaises de Lesueur et du Poussin, ceux-là, à force d'avoir le goût délicat, et d'être rendus exigeants par leurs connaissances profondes, font comme ces gens d'un esprit grossier, ou d'une ignorance épaisse, qui ne respectent rien, et ne jouissent de rien.

Assurément, on peut dire qu'il n'est peut-être pas une seule branche du travail humain dans laquelle Michel-Ange n'ait pu primer, s'il en avait eu le temps, la volonté ou l'occasion; mais on doit aussi admettre que partout Michel-Ange serait resté identique à lui-même, et que partout il serait ressorti comme nous le connaissons, c'est-à-dire l'homme qui de chaque profession n'eût fouillé que le côté rigide et savant, pour en extraire ce qui donne l'autorité et la force; c'est-à-dire l'homme d'une affection exclusive, et d'une impassible et dédaigneuse conviction. A-t-on sondé ce mot de Michel-Ange, et qui le peint si bien, quand, tourné vers Venise, il disait que la peinture à l'huile était faite pour les femmes? Croit-on que cette boutade portait seulement sur un procédé indifférent en lui-même? Michel-Ange ne se

passionnait pas pour si peu : c'était pour lui l'audacieux résumé de toute une doctrine, comme nous le ferons voir ailleurs ; c'était la fanatique réprobation de tout ce que la peinture à l'huile devait développer et faciliter ; c'était toutes les ruses de l'ignorance et toutes les finesses de la médiocrité ; c'était tous les mensonges, et toutes les fadeurs que la peinture à l'huile mieux que toutes autres embellit et déguise ; mais c'était aussi tous les charmes qu'elle prodigue, et toutes les ressources qu'elle donne aux talents les plus variés et les plus réels, que le dessinateur austère et inspiré de Florence entendait proscrire : ressources énormes cependant, et par leur nombre et par leur portée ; vaste champ qui s'ouvre à tous, et où chacun, pour peu qu'il soit disposé, se promet de ramasser un épi. Michel-Ange, en maudissant la peinture à l'huile, maudissait l'habileté, l'esprit, le prestige, le bonheur de l'exécution, par lesquels surtout Salvator-Rosa et tant d'autres, maigres dessinateurs, coloristes douteux, surent cependant s'élever au rang des maîtres. Il repoussait la richesse et la limpidité, la solidité et l'audace de l'effet, par lesquels y furent portés d'emblée le Guerchin, le Caravage, le Spada, le Calabrese, et notre Valentin ; tous dessinateurs sans correction ou sans noblesse, coloristes sans grâce ou de peu de finesse. Michel-Ange tenait peu compte de la puissance, de la souplesse, de la vérité du modelé, de la suave harmonie, de la savante dégradation, qui firent presque le Giorgion et le Corrége ses égaux. Il méprisait surtout la qualité et cette in-

dicible transparence du ton et de la pâte pris en eux-mêmes, qui ont rendu le Lorrain si grand et si incomparable; le Lorrain, arrangeur si gauche, ouvrier si lourd, artiste insignifiant d'ailleurs, mais qui, armé d'une seule aptitude peut-être, n'en entreprit pas moins la lutte la plus serrée et la plus heureuse contre la nature, et dans ses plus beaux aspects.

Maintenant, qu'on vienne nous parler de la complaisante universalité de ce grand homme; qu'on vienne nous parler de sa science complète, de sa révérencieuse inquiétude, de ce qui constitue l'artiste parfait! Michel-Ange est avec ceux qui n'ont entendu que le cri de leur instinct, qui ont marché sans écouter personne, et pour se satisfaire eux-mêmes; pour qui la moralité, la poésie, l'estétique, et tout ce qu'on voudra, n'ont été que l'exercice d'un goût et d'une volonté aussi imperturbable qu'intolérante.

Qu'un critique fasse de même, et on verra; on verra, ce qu'on a déjà vu malheureusement, des gens qui, ayant une idée, deux idées parfois, fort justes en elles-mêmes, prennent de là leur vol, pour planer sur toutes les têtes et dominer toutes les questions; des gens dont le front s'illumine, et dont le regard vous méprise, tant ils sont contents d'eux-mêmes et s'applaudissent de savoir se lancer d'une seule enjambée du raisonnable à l'absurde; des gens qui vous choisissent à leur goût une vérité comprise par tout le monde, qui ne blesse personne, dont on croit saisir tous les rapports sans fatigue, dont on croit

prévoir toutes les conséquences sans crainte, et qui avec cela, si vous n'y preniez garde, vous mènerait tout droit aux plus folles, aux plus fallacieuses, aux plus brutales et aux plus funestes persuasions. C'est que travailler à son corps défendant, comme on sait, comme on sent, comme on peut; donner son âme entière, son génie entier; dépenser sa peine et son temps à une œuvre qui porte votre nom, et qui reflète votre nature, votre esprit, vos goûts, votre humeur; ou tout simplement juger ou classer l'œuvre d'autrui, apprécier ses goûts et ses motifs, sont deux exercices très différents. Et l'on comprend fort bien que la méthode par laquelle on excelle dans l'un puisse justement faire avorter dans l'autre. Est-ce que par hasard la critique croit faire une œuvre d'inspiration pour venir ainsi à l'inspiration emprunter ses moyens et ses procédés? L'œuvre de l'artiste est quelque chose de positif qui vit par soi et qui demeure. Le travail du critique, au contraire, n'est-ce pas une entreprise toute négative, qui emprunte son existence à autrui, et qui passe; qui passe d'autant plus vite qu'elle méconnaît sa fonction et sa loi? Or, la fonction de la critique est de tout accepter, de n'avoir point de goût particulier, de prendre chaque œuvre pour ce qu'elle se présente et veut être, et après, de compter sévèrement avec elle sur ce pied. Sa loi est de connaître à fond l'unité de l'art et de la toujours respecter. Connaître l'unité de l'art, c'est savoir, d'abord, qu'aucun artiste et qu'aucune école ne s'en sont jamais rendus maîtres entièrement; qu'aucune époque, qu'aucune forme, qu'aucune idée n'ont pu

encore se l'approprier tout à fait. Ce lien dont personne, en définitive, ne saurait nier l'existence, ce lien qui fait saisir dans une seule pensée, qui rassemble dans une seule famille, qui confond sous le même nom tous les peintres, depuis Raphaël jusqu'à Van Ostade, donnerait une idée insuffisante encore de la vaste unité de l'art. Et cependant, entre ces deux termes et tant d'autres aussi distants qui se pourraient trouver, que de contrastes, que de dissemblances, que de bigarrures dans les doctrines, dans les talents, dans les recherches, dans les affections, dans les résultats! Tout artiste qui mérite ce nom, en suivant sa pente naturelle, trouve nécessairement et suit une tendance quelconque de l'art, considéré abstractivement. Et, en effet, qui voudrait nier que le monde de l'art ne soit assez grand pour accueillir et féconder toutes les forces vives et individuelles qui peuvent se rencontrer?

Que vient donc faire alors la critique exclusive, que viennent donc faire alors les systèmes absolus qui dédaignent, qui rejettent, qui circonscrivent et qui transforment la sainte communion des artistes en une foule de dévotions partielles toutes aussi aveugles que jalouses? Comme s'il suffisait de crier son sentiment pour en établir la justesse; comme s'il suffisait d'agiter ses drapeaux pour leur assurer la victoire, et de flagorner ses propres amours pour imposer leur omnipotence et leur infaillibilité! Le monopole ne s'exerce pas long-temps sur le libre domaine de l'art, les gabelles de la critique exclusive ne sauraient y confisquer long-temps les œuvres

que l'unité de l'art accepte, et que la justice de la postérité réclame. Sur le terrain de l'art, aucune formule exclusive n'a pu bâtir pour l'éternité, comme toutes se le sont promis; aucune formule exclusive, comme toutes l'ont voulu, n'a pu prendre à bail les générations, quelle que soit la valeur du gage déposé par elle. Où sont, pour être entendus de tout le monde et ne pas remonter trop loin, où sont les dogmes du grand Winkelmann, révélateur d'une nouvelle religion ou promoteur au moins d'une réforme hardie dans l'art? Quelques années ont suffi pour interrompre la succession de ses prêtres, pour amortir le feu de ses scolastiques, pour débander dans toute l'Europe ses conciles. Winkelmann qui, du milieu des saturnales et des égarements honteux des derniers élèves des Coypel et des Vanloo, des Pietre de Cortone et des Bernin, vint s'agenouiller devant le piédestal mutilé de la statuaire antique, avait-il donc tort? Personne n'oserait le dire, même aujourd'hui. Mais maintenant, faut-il beaucoup d'audace pour déplorer le fanatisme de Winkelmann, qui corrompit le bien qu'on pouvait attendre de son mouvement, et qui fit de nos écoles, en prétendant les régénérer, les parasites vassales des silhouettes étrusques? Faut-il beaucoup d'ingratitude, pour demander à quoi ont servi tant de pompeux et longs discours sur la beauté idéale, tant de métaphysiques déclamations sur le sens et la forme des marbres antiques, tant de comparaisons décevantes et passionnées, tant de prescriptions absolues, et de regles prétendues éternelles? Il n'est que trop vrai, pour le

malheur de l'école française, que le bon sens héréditaire de nos maîtres a trébuché sous les plus inintelligentes adorations; que leur originalité s'est flétrie sous les plus aveugles influences; que leur dignité s'est perdue dans les plus déplorables plagiats. Et nous n'entendons point parler ici de ce flot d'hommes ordinaires dont les traces disparaissent bientôt et qu'oublie la postérité la plus prochaine; nous parlons des hommes les plus forts que nous aient donnés les dernières générations. Le fatal enthousiasme de Winkelmann les a tous enivrés, et leur verve, dépensée dans un pâle et insignifiant archaïsme, s'est tarie bientôt et n'a produit que des œuvres étiolées, si méritantes qu'elles soient. Les artistes, affranchis peut-être par Winkelmann des capricieuses et sales exigences, des flasques et lâches préceptes d'un goût tombé en dissolution, se sont vus irrésistiblement cloués au joug le plus lourd par cet enthousiaste calculateur du Nord, qu'ils ont pris pour un poëte à cause de son délire. Toute tradition dans l'art a été rompue. Tous les souvenirs se sont perdus, tous les jugements se sont obscurcis, tous les yeux se sont fermés pour suivre cet apôtre rétrograde, et pour retrouver plus sûrement, à travers trois mille ans, les inspirations évanouies des artistes d'Athènes, de Sicyone et d'Égine. En remontant ainsi contre le cours des choses, en poursuivant on ne sait quelle formule absolue et fixe, qu'aucun temps et qu'aucune école n'ont pu garder, aussi bien dans l'antiquité que dans nos âges modernes, on rejetait le long du chemin, et de

proche en proche, les augustes témoignages de l'identité de l'art, éternel dans ses instincts, successif dans ses formes.

Raphaël était mis de côté comme le Carrache, le Bramante comme le Bernin, et Michel-Ange comme l'Algarde. Le travail des générations les plus héroïques, les plus consciencieuses, était nié avec la même conviction farouche qui proscrivait les œuvres les plus abâtardies et les plus compromises dans les errements des derniers temps. On laissa indifféremment en dehors de l'étude toute la production éclose sous la grande impulsion imprimée à l'art par la civilisation chrétienne, et la longue incubation du moyen-âge. Et pour voir s'accomplir le grand progrès prophétisé par Winkelmann, on dut l'envelopper tout entière, depuis Cimabue jusqu'à Lagrenée, depuis Giotto jusqu'à Lépicié, sinon dans le même mépris, au moins dans la même insouciance. C'est là que vinrent alors merveilleusement s'adapter, pour la honte de nos écoles, les préjugés étranges que nous avons combattus, que nous combattrons encore, et qu'une lecture insuffisante et tronçonnée du Vasari avait, dit-on, accrédités. Ainsi, par exemple, les professeurs disaient que, puisque l'art, soit du douzième au treizième siècle, avait été réinventé, un long laps de temps avait dû nécessairement s'écouler, avant qu'il fût assez formé pour qu'on dût tenir compte de lui. Qu'avait-on, en effet, besoin de se pencher autant pour entendre les bégaiements de son enfance, et de s'approcher pour mieux regarder le spectacle affligeant de sa primitive imbé-

cillité? C'était bien assez de lui accorder quelques regards en passant, alors que, sorti de ses langes, il avait acquis son allure virile. C'était d'autant plus assez, dans ce système, que l'art moderne, à son apogée, aux temps de Raphaël, de Michel-Ange et du Bramante, semblait sortir d'une filiation abâtardie, et n'avoir acquis un peu de valeur que par le retour spontané de ces hommes vers l'art antique, dont les monuments se trouvaient restaurés on ne sait comment, ni grâce à qui. Ces fragments restaurés devaient absorber toute l'attention, et fournir tous les enseignements nécessaires. Et si l'on devait garder quelque souvenir des grands noms du seizième siècle, ce ne pouvait être que parce qu'ils avaient témoigné de leur déférence pour l'art antique. Du reste, on devait leur contester toute autorité, toute influence. Il suffisait de s'abreuver soi-même et directement à la source antique, dont tout leur mérite provenait.

Ce système contempteur, aveugle, étroit, ingrat, n'a pas perdu encore tous ses partisans; il sort à peine de se briser sur ses propres écueils et dans son inanité flagrante. Colporté par des littérateurs aussi emphatiques qu'ignorants, il a entraîné dans sa ruine plus d'un homme d'un talent admirable, et dont cependant le temps méconnaîtra les œuvres; car le temps est sévère pour ceux qui font mauvaise voie.

Mais, si ce système dangereux est abattu, n'ayez pas peur qu'on chôme; un autre est là qui s'élève et qui ne demande pas mieux que de le remplacer.

Parti du même point, il arrivera au même terme, l'étranglement de l'art, par un chemin différent; il dira, et plus éloquemment, si l'art a été inventé au treizième siècle. Quelque cause supérieure avait déterminé sa naissance. Que pouvait-ce être, sinon quelque grande et nouvelle inspiration apportée au monde? Sous cette inspiration puissante, l'art a surgi; il a été grand tout d'abord, car son but et sa forme lui avaient été révélés. Or, une aussi complète et admirable révélation implique l'immobilité ou la chute. L'art a péché, lui aussi, comme Adam; il a quitté l'abri de sa conviction première, de sa forme originelle; il a été s'éprendre à des affections étrangères; il s'est prostitué dans les adorations païennes, et il y a trouvé son germe de mort. L'art éclos au treizième siècle, plein de grâce, de force et de beauté, n'était plus au seizième siècle qu'un rebutant cadavre que l'âme avait déserté. La faute en est à Léonard, au Bramante, à Raphaël, à Michel-Ange, au Corrège, au Giorgione, à André del Sarte, au Titien, qui se sont honteusement repus du fruit défendu, et qui ont ouvert la porte à toutes les réminiscences impures de l'art antique, contre lequel Dieu cependant avait suscité les Barbares et tous ses fléaux. Maintenant, jeunes gens, vous n'avez plus qu'une chose à faire, c'est de vous humilier et de vous couvrir de cendres; vous n'avez plus qu'un chemin: c'est le dur sentier de la réhabilitation. Oubliez et priez, et les trésors du treizième et du quatorzième siècles vous seront ouverts. Les grands et simples exemples des Giotto, des Orcagna, des

Ambrogio, seront dévoilés et vous deviendront accessibles ; et l'art sera restauré, pur, intègre, immobile comme il l'était au treizième siècle.

Ce dernier système, aussi exclusif, aussi implacable, aussi dédaigneux, et que l'Allemagne encore nous envoie, compte à peine chez nous quelques années, et déjà il entraîne dans son orbe de fanatisme et de servilité une notable portion de notre jeunesse. Où la mènera-t-il ? Nous l'aurons vu avant peu ; le terme ordinaire de la vie doit suffire pour voir naître et mourir de telles révolutions. L'œuvre de Winkelmann, entreprise par l'enthousiasme le plus exalté, conduite par la volonté la plus ferme, soutenue par les talents les plus élevés, aidée par les événements les plus imposants, a peu duré. L'Allemagne, depuis long-temps déjà, a violé les prescriptions de son réformateur et déserté son culte ; ses artistes, blasés ou exténués dans les embrassements de la Vénus antique, et perdus dans les abstractions de l'idéal héroïque des républiques grecques, sont venus demander assistance et pardon à la muse du moyen-âge, tant insultée par Winkelmann. Mais ses artistes, trop orgueilleux pour consentir jamais à être de leur temps, et pour prêter au moins à ses progrès l'appui de leurs efforts et de leurs sympathies, auront-ils les reins assez solides pour porter le poids de leur tentative rétrograde ? Nous ne le croyons pas. Également jouets de tous les extrêmes, ne doivent-ils pas, en dernière analyse, rencontrer dans chacun la même fortune ? Voyez avant la prédication de Winkelmann, après les temps de leur

Hemmelinck, de leur Wolfmutt, de leur Albert Durer, de leur Martin Schoen, de leur Lucas Cranach, de leur Lucas de Leyde, de leur Fischer, et de tant d'autres glorieux maîtres qui se rattachent au grand mouvement européen de la renaissance; voyez leurs peintres, entichés de l'imitation de la nature, s'occuper des recherches inutiles du trompe-l'œil, et produire ces insignifiants chefs-d'œuvre de constance et d'irréflexion qui font peine à voir. La portraiture d'Holbein, dont le soin et la propreté sont assurément le moindre mérite, continuée dans l'école allemande, est venue aboutir à cette désespérante peinture de natures mortes et d'ustensiles, à ces vues de chambre noire, à ces effets de verre grossissant, où chaque teinte se plombe à force de s'unir, où chaque détail accroche l'œil et l'effraie, et dont toute l'illusion révolte.

L'art italien, dans sa déplorable décadence, n'était pas tombé si bas; les chauds pastiches des Solimene, des Luca Giordiano, des Tiepolo, malgré leurs mollesses et leurs lazzis, malgré leurs effets boursouflés, leurs ensembles sans justesse, leurs attaches et leurs plans escamotés, honorent plus l'art que les pastiches prétentieux des Dietricy, des Chrétien Seiboldt et de tant d'autres, sans oublier celui qui nous donna cette hideuse ressemblance de vieille femme qui se voit dans la galerie du Louvre, et où chaque poil a son reflet, sa vigueur, sa demi-teinte, sa lumière, et projette encore, par surcroît de vérité, son ombre sur une peau dont tous les pores sont comptés.

Depuis Winkelmann, depuis le moment où décidément sa bannière fut abandonnée, les artistes allemands ont répondu à d'autres appels aussi exclusifs; et l'on peut prédire que bientôt ils se seront égarés dans les vagues régions de l'idéal fantastique des temps féodaux. Ces protestants, que la forme seulement convertit et jette au pied de la Vierge Marie, n'y retrouveront pas les fécondes extases des Fiesole, des Gozzoli et de tous leurs naïfs prédécesseurs de Florence, de Sienne et de l'Ombrie. Et puis, quand il les retrouveraient, qu'en avons-nous besoin? Sont-ce là des choses qu'il faille doubler?

En tous cas, et c'est par là qu'il nous faut finir ici, que leurs correspondants de France s'entendent avec eux et s'expliquent avec nous. Nous savons ce que la critique allemande professe d'admiration et d'enthousiasme pour les œuvres des écoles de la Toscane méridionale et pour celles de ces vieux ateliers groupés autrefois autour du tombeau de saint François d'Assise; nous connaissons cette admiration, et certes nous la partageons en toute sûreté de conscience, car il nous semblerait inadmissible que quelqu'un en voulût exercer le monopole. Mais nous connaissons aussi les dédains et les colères de la critique allemande contre les œuvres prévaricatrices déjà, suivant elle, des Florentins et des Pisans. Il nous semble qu'autour de nous personne n'y prend garde. L'école catholique allemande, en ne vulgarisant pas tout son secret, se serait-elle ici méfiée de la pétulance française, et doit-elle promulguer

cela plus tard? Quant à nous, aucun nouveau dogme, aucun nouvel anathème ne nous étonnera de sa part; nous connaissons trop bien dans les arts la marche des idées exclusives et l'entraînement des formules littéraires. Quand on a accusé Raphaël, Michel-Ange et le Corrège d'avoir trahi la cause de l'art, on devait remonter plus loin; la saine critique, la seule qui soit vraie, la seule qui procède comme l'artiste, au plus fort de sa verve, et qui n'écoute rien, celle enfin des systèmes, a déjà accompli son œuvre Michel-Angelesque. L'école catholique allemande a notifié à toutes ses succursales que Giotto et les siens avaient aussi trahi. Ainsi, le cercle fatal des extrêmes est pour elle accompli. Schlegel donne la main à Winkelmann; et les artistes consciencieux, les esprits élevés, les cœurs ardents, les âmes pures et religieuses doivent s'éloigner des œuvres infectées de Giotto et de toutes celles où sa maligne influence se fait reconnaître. Nous le savons, plus d'un naïf adepte de l'école catholique française va se sentir ému jusque dans ses entrailles; plusieurs même seront scandalisés et ne voudront pas croire et s'incliner. En effet, de toutes leurs illusions, celle-ci n'est-elle pas la plus cruelle à perdre? Et de tous les sacrifices, celui-ci n'est-il pas le plus dur à consommer? Et puis, diront-ils, où nous mène-t-on? Que de noms amis ne nous a-t-on pas fait renier déjà de proche en proche et tout le long du chemin! Pourquoi nous demander encore celui-là? Qu'a de commun le Giotto au talent si naïf, si timide, et si convaincu à la fois, si gracieux et si modeste en même

temps, avec ces talents effrontés, audacieux et impies, dissolus et matériels auxquels nous avons renoncé? Qu'a de commun son virginal essai du Campo-Santo, si timide encore, mais déjà plein d'expression et de beauté, avec l'impudente consommation de la Sixtine, où la science mauvaise déborde? Qu'ont de commun avec elle, et toutes celles qui lui ressemblent, ces chastes et juvéniles délinéations des fresques d'Assise, de Padoue et des tableaux d'Avignon, et ces effets si simples des mosaïques de Rome? Et puis, diront-ils encore, le Giotto n'a-t-il pas été un homme universel? Son svelte monument ne suffit-il pas pour faire rougir Florence de toutes les lourdes édifications qu'elle s'est données après lui? Dieu, enfin, n'a-t-il pas suscité sa jeunesse pour pousser l'œuvre à laquelle Cimabue n'eût pu suffire et défaillait déjà? Pour le tenir à la hauteur de sa mission, Dieu ne lui a-t-il pas permis l'amitié et les conseils du Dante? Il est impossible, Giotto, de maudire ton nom gracieux!

Enfants! il le faut cependant, ou le schisme est là; la papauté allemande a parlé, et ses arrêts ne sont pas soumis à vos débiles intelligences. Est-ce vous, pauvres artistes de France, qui pouvez savoir jusqu'où va une idée et jusqu'où mène une transaction? Incapables de vous élever jusqu'au culte de l'idée pure, incapables de vous défendre du danger des grossières distractions, que savez-vous si Giotto a mérité de l'art? Et que savez-vous si la voix du Dante, que les petits enfants, les femmes et les simples disaient venir d'enfer, n'était pas en effet la voix du démon?

Giotto, autant qu'il l'a pu, sous les teintes blondes et les timides contours de ses peintures, à travers les délicates colonnettes de son architecture, introduisit le paganisme, le réalisme, le naturalisme, le matérialisme, sous lesquels le monde aujourd'hui dort dans la plus ignoble ivresse. Les véritables bienfaiteurs de l'art sont ailleurs; la seule école de Sienne vous les montrera dans toute leur innocence et leur mysticité radieuse. Sienne seule a prié, a cru, a connu les extases et les saintes éjaculations. Florence avec Giotto, Florence avec son premier dessinateur, Venise avec Antonio, Venise avec son premier coloriste, sont des idolâtres qu'une sale volupté, celle de la forme et celle de la couleur, conduisent et polluent.

Quant à nous, qui, comme bien d'autres, ne savons pas trop ce que tout cela veut dire, nous pensons que l'art, si bien doté qu'il soit, n'a rien à revendre, et que tout ce que Dieu lui a donné il le doit garder, en s'en servant toutefois honnêtement et le mieux qu'il peut. Ce qui nous fait croire que puisque l'homme a reçu l'intelligence de l'idée, il doit tâcher de ne pas l'obscurcir en lui et de ne pas la perdre; de même qu'il ne doit pas se défaire de son amour de la forme et se priver des satisfactions qu'elle lui donne; ce qui nous fait croire encore qu'on a pu bien mériter de l'art dans plusieurs écoles; et que Giotto, qui a élevé celle de Florence en particulier, et servi à toutes les autres en général, est un des hommes dont les amis de l'art, dans tous les pays, doivent garder un bon et reconnaissant souvenir.

NOTES.

(1) Ces peintures furent détruites lorsqu'on éleva la nouvelle église.

(2) Toutes les peintures de la chapelle de San-Francesco ont disparu, mais les portraits de saint Dominique et de saint François ont été conservés.

(3) Voyez la vie de Niccola et de Giovanni de Pise.

(4) Agostino Taja prétend que Giotto peignit quelques saints dans l'ancienne salle des Martyrs, au Vatican. Voyez sa *Descrizione del palazzo apostolico Vaticano,* page 84.

(5) Ces peintures n'existent plus.

(6) Selon Baldinucci, ce Franco élève d'Oderigi de Gubbio florissait en 1310. Il eut pour élèves Jacopo et Simone de Bologne qui peignirent vers l'an 1370, selon Cesare Malvasia ; tome I, page 17 de la *Felsina pittrice.*

(7) Cette mosaïque a été gravée sur cuivre et insérée dans le premier volume des *Spiegazioni delle sculture e pitture sacre estratte da cimiterj di Roma.*

(8) Ces peintures ont été badigeonnées.

(9) Les peintures du cloître n'existent plus.

(10) Voyez plus bas la vie d'Agostino et d'Agnolo de Sienne.

(11) Raffaello Borghini attribue à Giotto le tableau du maître-autel de San-Paolo, qui fut ensuite placé sur l'autel de la chapelle Valori et remplacé par une peinture d'Andrea dal Castagno.

(12) La chapelle Cavoni a été restaurée à la moderne, et les peintures de Puccio ont été jetées à terre.

(13) Voyez une autre nouvelle de Franco Sacchetti, n° 75, imprimée sous le titre suivant :

A Giotto dipintore, andando a sollazzo con certi, vien per caso che è fatto cadere per un porco. Dice un bel motto ; e domandato d'un' altra cosa, ne dice un' altro.

(14) Le Musée du Louvre possède un tableau du Giotto représentant saint François recevant les stigmates.

AGOSTINO ET AGNOLO,

SCULPTEURS ET ARCHITECTES SIENNOIS.

Agostino et Agnolo sortirent de l'école de Giovanni et de Niccola de Pise, et devinrent des artistes très distingués dans leur temps. Ils appartenaient à une famille d'architectes originaire de Sienne qui, sous le gouvernement des trois consuls, construisit la Fontebranda (1), l'an 1190, ainsi que la douane et d'autres édifices, l'année suivante. Les semences de talent qui se trouvaient dans cette maison germèrent et produisirent des fruits savoureux. En effet, Agnolo et Agostino améliorèrent grandement le style de leurs maîtres et firent de remarquables progrès dans le dessin et l'invention. Lorsqu'en 1284, Giovanni, à son retour de Naples, s'arrêta à Sienne pour élever la principale façade de la cathédrale, Agostino, alors âgé de quinze ans, se rangea auprès de lui pour étudier la sculpture dont il connaissait déjà les premiers éléments. Bientôt, grâce à un travail assidu, il surpassa tellement tous ses condisciples, que chacun l'appelait l'œil droit de son maître. Agostino portait une vive amitié à Agnolo, et résolut de l'amener à embrasser la même carrière. Il n'eut

pas de peine à réussir, car depuis long-temps ce jeune homme, enflammé par son exemple et celui des autres sculpteurs qu'il voyait journellement, avait fait en cachette quelques heureux essais. Agostino, ayant ensuite suivi Giovanni à Arezzo pour travailler aux bas-reliefs du maître-autel de l'évêché, s'associa son jeune frère, qui ne tarda pas à l'égaler en habileté. Aussi Giovanni les employa tous les deux dans une foule de travaux à Pistoia, à Pise et dans d'autres endroits.

Agostino et Agnolo avaient étudié l'architecture aussi bien que la sculpture. Agostino donna en 1308, à Malborghetto, le plan du palais des Neuf qui gouvernaient alors Sienne. Cet édifice lui acquit une telle réputation qu'on le nomma avec son frère Agnolo surintendant de tous les bâtiments de la ville. En cette qualité, ils élevèrent la façade septentrionale de la cathédrale, l'an 1317, et commencèrent, l'an 1321, la porte de San-Martino, qui ne fut achevée que l'an 1326, et que l'on connaît aujourd'hui sous le nom de Porta Romana (2). Ils reconstruisirent également la porte de Tufi, autrefois de Sant'-Agata-all'-Arco et jetèrent les fondements de l'église et du couvent de San-Francesco, sous la protection du cardinal de Gaeta, légat apostolique. Peu de temps après, les Tolomei, exilés à Orvietto, les attirèrent pour sculpter ces prophètes, qui sont assurément les meilleures figures de toutes celles qui ornent la façade si renommée de l'église de Santa-Maria.

L'an 1326, Giotto, comme nous l'avons dit dans

sa vie, fut appelé, par la protection de Charles duc de Calabre, à la cour du roi Robert, pour diriger quelques entreprises à Santa-Chiara et dans divers endroits de la ville de Naples. En passant à Orvietto, il voulut examiner minutieusement les travaux de la cathédrale. Les prophètes d'Agostino et d'Agnolo lui ayant paru supérieurs à toutes les autres sculptures, il ne se contenta pas de les louer, mais il accorda encore son amitié à nos deux artistes qu'il présenta à Piero Saccone de Pietramala, comme les hommes les plus capables d'exécuter, d'après les dessins et le modèle qu'il avait déjà donnés lui-même, le tombeau de Guido, seigneur et évêque d'Arezzo. Agostino et Agnolo achevèrent en trois ans ce mausolée qui fut placé dans la chapelle del Sagramento de l'église de l'évêché d'Arezzo. L'évêque est couché sur un cercueil supporté par de grandes consoles admirablement sculptées autour desquelles se tiennent plusieurs anges. Douze bas-reliefs (3) couverts d'une multitude de petites figures renferment les principaux actes de sa vie.

Le premier bas-relief rappelle un secours de quatre cents ouvriers et de sommes considérables envoyés par les Gibelins de Milan pour rétablir les murailles d'Arezzo; le second représente la prise de Lucignano di Valdichiana; le troisième, celle de Chiusi; le quatrième, celle de la forteresse de Fronzoli, occupée par les fils du comte de Battifole; le cinquième, la reddition du château de Rondine; le sixième, la prise du château del Bucine, dans le Valdarno; le septième, celle de la citadelle de Caprese, après un siége de

plusieurs mois; le huitième, la destruction du château de Laterino; le neuvième, l'incendie de Monte-Sansavino; le onzième, le couronnement de l'évêque. Dans ce dernier, on admire la beauté des costumes d'une foule de soldats à pied et à cheval. Enfin, le douzième bas-relief montre Guido porté par ses gens de Montenaro, où il tomba malade, à Massa, et de là à Arezzo où il mourut. En outre, ce tombeau est orné de devises gibelines et des armoiries de l'évêque que Frate Guittone, en parlant du château de Pietramala, a décrites dans ces vers:

Dove si scontra il Giglion con la Chiassa,
Ivi furono i miei antecessori,
Che in campo azzurro d'or portan sei sassa.

Agostino et Agnolo déployèrent dans cet ouvrage un art inconnu jusqu'alors. Les hommes, les chevaux, les paysages et les moindres détails sont rendus avec un soin merveilleux. Ce monument, sur lequel se trouvent les paroles suivantes: *Hoc opus fecit magister Augustinus et magister Angelus de Senis*, fut indignement mutilé par les soldats du duc d'Anjou, qui saccagèrent une grande partie de la ville; cependant il suffit aujourd'hui pour faire apprécier le mérite d'Agostino et d'Agnolo.

L'an 1329, les deux frères sculptèrent à Bologne, pour l'église de San-Francesco, un Christ couronnant la Vierge. Ces deux figures, hautes d'une brasse et demie, sont accompagnées de six saints, trois de chaque côté, saint François, saint Jacques, saint

Dominique, saint Antoine de Padoue, saint Petrone et saint Jean l'Évangéliste. Au-dessous se trouvent six bas-reliefs dont les sujets sont tirés de la vie de chacun de ces saints. Une inscription à moitié effacée permet encore de lire les noms d'Agostino et d'Agnolo, et une date qui indique qu'ils passèrent huit années à ce travail que l'on doit admirer. Il est vrai que pendant le même temps ils firent beaucoup d'autres petites choses, en divers lieux et pour différentes personnes.

Sur ces entrefaites, Bologne s'étant donnée librement à l'Église, le pape promit d'aller l'habiter avec sa cour, pourvu qu'on lui bâtît un château fort où il pût se trouver en sûreté. Les Bolonnais y consentirent et élevèrent de suite, sur les plans de nos deux artistes, une forteresse qu'ils démolirent plus promptement encore, dès qu'ils se furent aperçus que toutes les promesses du pape étaient illusoires (4).

Pendant le séjour d'Agostino et d'Agnolo à Bologne, un effroyable débordement du Pô ravagea le Mantouan et le Ferrarais et causa la mort de plus de dix mille personnes. Nos deux ingénieux et vaillants artistes, à l'aide de digues et de chaussées, parvinrent à rejeter ce terrible fleuve dans son lit. Ces utiles travaux leur valurent une grande renommée et de riches récompenses.

De retour à Sienne, l'an 1338, on construisit, d'après leurs plans, la nouvelle église de Santa-Maria, non loin de la vieille cathédrale, à côté de la place Manetti. Peu de temps après, les Siennois les chargèrent d'élever la fontaine qui est sur la grande

place, vis-à-vis le palais de la Seigneurie. Les eaux de cette fontaine commencèrent à jaillir le 1er juin 1343, à la vive satisfaction de tous les habitants de la ville. L'an 1344, Agostino et Agnolo achevèrent la salle du grand conseil et la tour du palais dans laquelle on plaça deux grosses cloches, dont l'une avait été fondue à Grossetto et l'autre à Sienne.

Enfin, Agnolo, se trouvant à Assise, fit dans l'église souterraine de San-Francesco une chapelle et un tombeau de marbre pour un frère de Napoleone Orsino. Agostino, qui était resté à Sienne, mourut pendant qu'il composait les ornements de la fontaine dont nous parlions tout à l'heure. Il fut honorablement enseveli dans la cathédrale. Nous n'avons trouvé aucun renseignement sur la mort d'Agnolo, et nous ne savons s'il laissa d'autres ouvrages que ceux que nous avons décrits; nous le quitterons donc pour nous occuper de plusieurs artistes de la même époque, dont la vie n'a pas besoin, il est vrai, d'être racontée longuement, mais dont les travaux ne doivent pas non plus être complètement passés sous silence. Pietro et Paolo artistes d'Arezzo, et élèves d'Agostino et d'Agnolo, furent les premiers ciseleurs qui exécutèrent des ouvrages de quelque mérite. Ils firent, pour un archiprêtre de l'église paroissiale d'Arezzo, une tête d'argent grande comme nature, destinée à renfermer la tête de saint Donato, évêque et protecteur de la ville. Peu de temps avant, Maestro Cione, orfévre de talent, avait orné de sujets en demi-relief, tirés

de la vie de saint Jean-Baptiste, l'autel d'argent consacré au même saint. Ce morceau, par sa nouveauté et sa grandeur, parut merveilleux à tous ceux qui le virent. Lorsque, l'an 1330, on trouva sous les voûtes de Santa-Reparata le corps de saint Zanobi, le même maestro Cione plaça dans une tête d'argent fort belle, et grande comme nature, ce morceau du crâne du saint que l'on porte encore aujourd'hui dans les processions. Maestro Cione mourut bientôt après, riche et considéré. Il laissa de nombreux élèves, et entre autres Forzore, fils de Spinello d'Arezzo, qui se distingua comme ciseleur; mais son principal talent consistait a exécuter des émaux sur argent, comme le prouvent la mitre et la crosse que l'on voit à l'évêché d'Arezzo. Il fit également plusieurs pièces d'orfévrerie pour le cardinal Galeotto de Pietramala, qui les légua aux religieux della Vernia dont il avait bâti l'église et presque tout le couvent.

Un autre élève de Maestro Cione, Leonardo, fils de Ser Giovanni de Florence, se montra meilleur dessinateur que ses rivaux. On lui doit l'autel et les bas-reliefs d'argent de Sant'-Iacopo de Pistoia. Dans cet ouvrage, on admire surtout une statue en ronde-bosse de saint Jacques, haute de plus d'une brasse, dont le travail est si parfait, qu'on la croirait plutôt fondue que ciselée. Autour des bas-reliefs, on trouve en lettres émaillées cette inscription:

Ad honorem Dei et sancti Jacobi apostoli, hoc opus factum fuit tempore Domini Franc. Pagni dictæ operæ operarii sub anno 1371 per me Leonardum Ser Jo. de Floren. aurific.

Agostino et Agnolo formèrent des élèves qui laissèrent de nombreux ouvrages d'architecture et de sculpture en Lombardie et dans d'autres parties de l'Italie. Parmi eux, on distingue surtout Maestro Jacopo Lanfrani de Venise, qui construisit l'église de San-Francesco d'Imola, dont il sculpta la porte principale, sur laquelle on lit son nom et la date de 1343. A Bologne, il fit, dans l'église de San-Domenico, deux tombeaux de marbre, l'un pour Gio. Andrea Calduino, docteur ès-lois et secrétaire du pape Clément VI, et l'autre pour Taddeo Poppoli, conservateur du peuple et de la justice. La même année, c'est-à-dire en 1347, sous le dogat d'Andrea Dandolo, il commença à rebâtir, à la prière d'un Florentin de la famille des Abati, l'ancienne église de bois de Sant'-Antonio qui fut achevée l'an 1349.

Jacobello et Pietro Paolo de Venise, autres élèves d'Agostino et d'Agnolo, firent également, à San-Domenico de Bologne, en 1383, un tombeau de marbre pour Messer Giovanni da Lignano, docteur ès-lois. Pendant longtemps tous ces sculpteurs suivirent exactement la manière de leurs maîtres et la répandirent dans toute l'Italie. On croit encore pouvoir compter parmi les disciples d'Agostino et d'Agnolo le Pesarese, qui construisit dans sa patrie l'église de San-Domenico, et sculpta la porte de marbre et les trois statues de Dieu le père, de saint Jean-Baptiste et de saint Marc. Ces travaux furent terminés l'an 1385. Comme je serais trop long, si je voulais mentionner tous les ouvrages qui

furent exécutés dans ce style par les maîtres du temps, je n'en parlerai pas davantage, d'autant plus qu'ils n'ont pas eu une grande influence sur nos arts. J'ai jugé à propos de dire quelques mots sur les derniers, parce que, s'ils ne méritent pas d'occuper longtemps notre attention, ils sont dignes au moins de n'être pas complètement oubliés.

Quand bien même Niccola Pisan n'eût point été un admirable architecte, quand bien même il n'eût pas été assez heureux pour laisser en cet art de vastes et beaux monuments, son mérite et son influence, comme sculpteur, eussent suffi sans contredit pour lui assurer une place éminente parmi les maîtres italiens. Jamais homme, peut-être, dans aucun ordre, n'eut une école plus nombreuse et qui ait travaillé davantage. Nous ne donnerons pas la liste de ses élèves, le Vasari nous indique les principaux ou ceux qu'il a cru tels. Le père Della Valle, dans sa curieuse description de la cathédrale d'Orvietto [1], est loin et bien loin de la pouvoir compléter, quoiqu'il en produise une suite bien longue. L'école du Pisan était une sorte de corporation, de compagnonage, qui probablement avait ses statuts et ses rites. On doit le croire, si l'on veut s'expliquer, suivant les errements de ce temps, ses fréquentes et populeuses émigrations, ses longues et solides asso-

[1] *Storia del duomo d'Orvietto.*

ciations pour le travail dans les pays lointains; car, en Europe, on retrouve partout les traces de cette école. Et qu'on ne croie pas que nous n'ayons point regardé les choses d'assez près, et que nous fassions ici confusion. Nous pensons avoir reconnu avec assez d'exactitude les travaux qui appartiennent en propre à l'école pisane, et qui découlent directement de l'impulsion spéciale imprimée par Niccola. Ils ont, en effet, un caractère assez frappant, pour qu'on puisse les distinguer de tous ceux qu'ont laissés les artistes concurrents pendant la grande transformation qui s'opéra à peu près simultanément, dans les différents foyers de l'art, à la fin du moyen-âge, dans toutes les branches de l'école byzantine, soit grecque, latine, rhutenique, arabe, italienne, lombarde, allemande, espagnole ou française. C'est tout ce que nous pouvons en dire pour éveiller l'attention, et marquer, comme il convient en ce sens, la véritable valeur des Pisans. Nous tâcherons de donner un jour un travail assez complet, et depuis long-temps entrepris, sur les embranchements, les disjonctions, et la règle intérieure des écoles et des compagnies artistiques du moyen-âge. Quant à la direction technique suivie par l'école pisane, ce que nous avons dit de son fondateur suffit pour en rendre compte, si nous ne nous sommes point trompés. Les Pisans, tous architectes et architectes voyageurs et occupés, tous s'arrêtant avec amour dans les vieilles traditions de l'architecture, ne virent guère dans la sculpture qu'un moyen d'ornementation. Malgré quelques statues, isolées,

entreprises pour elles-mêmes, ils ne s'appliquèrent guère qu'aux bas-reliefs qu'ils entendirent surtout comme partie intégrante de leurs œuvres architecturales. Si la sculpture, comme art indépendant et expressif, en fut retardée dans ses progrès, il faut dire en revanche qu'on dut peut-être à ce retard les naïfs et gracieux monuments laissés par ces hommes : monuments que le ciseau de l'ouvrier semble toujours abandonner à regret, et qui ont dû exiger un soin et une constance, un concours et une dépense qu'on peut à peine s'expliquer aujourd'hui.

NOTES.

(1) Fontaine célèbre de Sienne.

(2) Le Tizio place l'achèvement de cette porte en 1329, et le Malavolti en 1327; mais le P. Ugurgieri dans ses *Pompe Sanesi* donne raison à Vasari. Le Tizio et le Malavolti confondent probablement la porte Romana avec la porte Tufi, qui fut construite l'an 1327, comme le rapporte Neri di Donato (*Rer. ital.*, t. XXV).

(3) Vasari se trompe; les bas-reliefs du tombeau de l'évêque d'Arezzo sont au nombre de seize, et non pas de douze. Il a oublié de décrire le dixième bas-relief.

(4) Masini, cité par le Baldinucci, attribue à Agostino et à Agnolo la construction de la forteresse de la porte di Galliera.

STEFANO,

PEINTRE FLORENTIN,

ET UGOLINO,

PEINTRE SIENNOIS.

Stefano, florentin et disciple de Giotto (1), surpassa non seulement tous ses prédécesseurs, mais encore son propre maître, et fut regardé à juste titre comme le plus habile de tous les peintres qui avaient vécu jusqu'alors. Il exécuta à fresque, dans le Campo-Santo de Pise, une Vierge dont le coloris et le dessin l'emportaient sur ceux de Giotto. Dans le cloître de Santo-Spirito, à Florence, il décora également à fresque trois petits arceaux, dont le premier représente le Christ transfiguré avec Moïse et Élie. Les draperies qui couvrent les trois apôtres laissent deviner le nu; difficulté qui, comme je l'ai déjà dit, n'avait encore préoccupé aucun artiste, pas même Giotto. Le second arceau montre le Christ délivrant une femme possédée du démon. Dans cette composition, on remarque un édifice en perspective, dont les portes, les colonnes, les fenêtres, les corniches et les moindres détails dénotent un art tout à fait nouveau, et un tel sentiment des

bonnes proportions, que l'on ne peut hésiter à reconnaître que Stefano ait commencé à comprendre la perfection qui distingue le style moderne. On y trouve, entre autres choses, un escalier qui réunit à un si haut point tous les genres de commodité et de beauté, que le magnifique Laurent de Médicis voulut qu'on en imitât exactement le dessin, pour exécuter les escaliers extérieurs du palais de Poggio-a-Caiano. Stefano choisit pour sujet de sa troisième fresque le Christ délivrant saint Pierre de la fureur des eaux. On croit entendre l'apôtre s'écrier : *Domine*, *salva nos*, *perimus*, tant il règne de vérité dans cet ouvrage bien supérieur aux deux autres par la souplesse des draperies, la vivacité des têtes, l'expression et la beauté des attitudes. Malgré les injures du temps, on distingue encore, quoique difficilement, les diverses émotions qui agitent les apôtres pendant qu'ils luttent contre la furie des vents et des ondes. Combien ce tableau ne dut-il pas, dans son temps, remplir d'étonnement la Toscane entière, puisque aujourd'hui même il est l'objet de l'admiration des connaisseurs!

Stefano peignit ensuite, dans le premier cloître de Santa-Maria-Novella, un saint Thomas d'Aquin à côté d'une porte, près de laquelle il avait fait un Crucifix, qui plus tard fut gâté par des peintres, qui cependant avaient la prétention de le restaurer. Dans une chapelle du même couvent, il commença, mais laissa inachevée, la représentation du châtiment attiré sur les anges rebelles par l'orgueil de Lucifer (2). Plusieurs de ces figures offrent

des raccourcis qui prouvent qu'il cherchait à surmonter ces difficultés qui firent la gloire de ses successeurs. Ses efforts ne furent point complètement infructueux, aussi les artistes le surnommèrent-ils « le singe de la nature (*scimmia della* « *natura*) (3). »

Quelque temps après, Stefano se rendit à Milan où il entreprit de nombreux travaux pour Matteo Visconti; mais il ne put les mener à fin, car, le changement d'air l'ayant rendu malade, il fut forcé de retourner à Florence. Il ne tarda pas à y recouvrer la santé, et à se mettre à peindre à fresque, dans la chapelle degli Asini de l'église de Santa-Croce, le martyre de saint Marc. Cette composition renferme un grand nombre de figures qui ne manquent pas de mérite. Sa qualité d'élève de Giotto le fit ensuite appeler à Rome, où il exécuta, entre les fenêtres de la grande chapelle de San-Pietro, plusieurs sujets tirés de la vie du Christ, avec une telle habileté qu'il s'approcha beaucoup de la manière moderne, et qu'il se montra bien supérieur à son maître Giotto dans le dessin et toutes les autres parties de la peinture. A Araceli, il fit à fresque sur un pilier, près de la grande chapelle à main gauche, un saint Louis qui lui valut de justes éloges, car jusqu'alors aucun peintre, sans en excepter Giotto, n'avait su imiter la nature avec autant de vérité (4). Stefano avait une extrême facilité pour dessiner, comme l'on peut s'en convaincre par un de ses dessins que nous conservons dans notre recueil et qui représente sa Transfiguration du cloître de Santo-Spirito. Dans

la grande chapelle de l'église souterraine de San-Francesco, à Assise, il commença à fresque une gloire céleste, qui est restée inachevée, mais dont quelques parties ne laissent rien à désirer, telles que cette rangée circulaire de saints et de saintes que l'on est porté à attribuer à un pinceau plus moderne que celui de Stefano. Dans les airs s'élève un chœur d'anges qui portent des figures théologiques. Le milieu de la composition est occupé par un Christ en croix sous lequel est saint François entouré d'une multitude de saints. En outre, Stefano couvrit la bordure de ce tableau d'anges tenant en main les églises décrites par saint Jean l'Évangéliste dans son Apocalypse. Ces anges sont si gracieux, que je suis étonné qu'il se soit trouvé dans ces temps un artiste capable de les exécuter. Certes, Stefano désirait vivement achever cet ouvrage, mais il fut forcé de retourner à Florence où ses affaires l'appelaient impérieusement. Afin de ne pas perdre son temps pendant le séjour qu'il y fit, il peignit pour les Gianfigliazzi, entre leurs maisons et le pont de la Carraja, dans un petit tabernacle, une Madone occupée à coudre, pendant qu'un petit enfant, assis à ses pieds, lui présente un oiseau. Stefano, après avoir arrangé ses affaires et terminé ce petit tabernacle, qui ne mérite pas moins d'éloges que ses plus importants travaux, fut appelé à Pistoia, en 1346, par la seigneurie de cette ville qui lui confia le soin de décorer la chapelle de Sant'-Iacopo. Il peignit sur la voûte Dieu le père avec quelques apôtres, et sur les murailles plusieurs sujets tirés de la vie de saint

Jacques. Une de ces compositions représente la décollation du saint, et une autre, la femme de Zébédée suppliant le Christ de placer ses deux fils, l'un à sa droite et l'autre à sa gauche, dans le royaume des cieux.

Maso, dit Giottino, selon beaucoup de personnes induites en erreur par son nom, serait le fils de Giotto; mais, fort de quelques documents et de quelques écrits qui me viennent de Lorenzo Ghiberti et de Domenico Ghirlandaio, je ne craindrai pas d'affirmer que son père fut Stefano plutôt que Giotto (5).

Après Giotto, Stefano est l'homme auquel on peut attribuer les plus grands progrès de la peinture; car non seulement il introduisit plus de variété dans ses inventions, mais il se montra encore meilleur coloriste que tous ses prédécesseurs. Quoiqu'il n'atteignit point la perfection dans ses raccourcis, il mérite néanmoins, pour avoir abordé le premier ces difficultés de l'art, plus de louanges que ses successeurs qui réussirent mieux que lui. Certes, nous devons nous montrer reconnaissants envers Stefano; car, en s'engageant dans un chemin jusqu'alors inconnu, il montra à ceux qui le suivirent les endroits où l'on pouvait trébucher et qu'il fallait éviter pour arriver au but désiré. A Pérouse, il commença encore à peindre à fresque, dans l'église de San-Domenico, la chapelle de Santa-Caterina; mais il ne la conduisit pas à fin.

Dans le même temps, Ugolino, peintre siennois et intime ami de Stefano, jouissait d'une grande

renommée. Il couvrit de ses peintures une multitude de chapelles en Italie, et fit en outre un nombre considérable de tableaux. Il se montra toujours partisan de la manière grecque, et par je ne sais quel entêtement suivit plutôt les traces de Cimabue que celles de Giotto, qui cependant était alors en grande estime. Il est l'auteur du tableau sur fond d'or du maître-autel de Santa-Croce, et de cet autre tableau qui, après avoir long-temps orné le maître-autel de Santa-Maria-Novella, se trouve aujourd'hui placé dans le chapitre, où chaque année la nation espagnole célèbre une fête solennelle le jour de Saint-Jacques. Ugolino fit encore beaucoup d'autres belles choses, sans toutefois jamais sortir de la manière de son maître. C'est lui qui peignit, sur un pilier de la loge que Lapo avait construite sur la place d'Orsanmichele, cette Madone dont peu d'années après les miracles furent si nombreux, que la loge fut remplie d'*ex-voto*, et est encore aujourd'hui l'objet de la vénération des fidèles (6). Enfin, on doit au pinceau d'Ugolino la Madeleine et le saint Jean pleurant au pied d'un crucifix, sur l'autel de la chapelle de Messer Ridolfo de' Bardi, dans l'église de Santa-Croce. Ugolino mourut dans un âge avancé, l'an 1349, et fut honorablement enterré à Sienne, sa patrie (7).

Stefano qui, dit-on, fut aussi bon architecte, et on peut le croire d'après ce que nous avons dit plus haut, mourut, au commencement du jubilé de l'année 1350, à l'âge de quarante-neuf ans. On déposa ses restes à Santo-Spirito, dans la sépulture de

ses ancêtres, et on grava sur son tombeau cette épitaphe :

Stephano Florentino pictori, faciundis imaginibus ac colorandis figuris nulli unquàm inferiori.

Affines mœstiss. pos. vix. an. XXXXIX (8).

Cette double biographie, dans laquelle le Vasari nous présente deux artistes de caractère si différents, suffirait à répondre à plusieurs erreurs assez graves que nous avons généralement rencontrées chez les écrivains qui ont parlé de l'époque de l'art dont nous nous occupons dans ce volume. Ainsi, par exemple, on a dit et répété, sur la foi d'on ne sait quels témoignages, que la peinture était restée stationnaire pendant tout ce qu'on appelle la première période de l'art italien ; c'est-à-dire depuis Giotto, jusqu'au moment où apparurent les Dello, les Paolo Uccello, les Masaccio, les Peselli, les Lippi, les Benozzo, les Sandro, les Ghirlandai; de façon, ajoute-t-on intrépidement, que tout le mérite des successeurs immédiats de Giotto consista simplement à ne pas laisser déroger la peinture du point où il l'avait su porter. C'est en finir bien vite avec des hommes tels que Stefano, le Giottino et l'Orcagna, pour ne citer que des Florentins. C'est payer bien peu généreusement les œuvres consciencieuses et originales que ces vieux et vénérables maîtres nous ont lais-

sées. Mais rien n'est moins fondé que l'assertion tranchante que nous signalons, rien n'est plus injuste que le jugement sommaire dont nous nous plaignons.

Au reste, nous croyons connaître parfaitement les singulières raisons qui ont pu amener tant de personnes savantes à professer une hérésie dont l'œil le moins exercé et le regard le moins attentif auraient pu se garder. On fait malheureusement trop, en matière d'art au moins, les livres avec des livres. Et pour peu qu'une exagération ait échappé à quelques critiques jouissant de quelque autorité, on est sûr de la voir se reproduire sans fin, et sous forme d'axiome, dans toutes ces revues d'hommes et d'œuvres qui se font plutôt en compulsant qu'en voyant. Ainsi quelqu'un se sera trouvé, qui voulant faire un éloge convenable du Giotto, et ne sachant pas trop comment le tourner, et en quoi le faire bien intimement consister, se sera tout simplement avisé de dire, pour sortir de peine, que pendant près d'un siècle aucun peintre n'avait pu faire après lui un pas de plus; et chacun, sauf de bien rares exceptions, l'aura répété; d'autant plus que les erreurs, si grossières qu'elles soient, sont toujours les bienvenues pour certains esprits infatués d'une conviction préalable, et que le résultat d'un examen sérieux et sincère ne saurait accommoder.

Les académiciens, qui professent un souverain mépris pour les premières tentatives de l'art renaissant, n'ont pas été fâchés de décider que tous les

continuateurs du Giotto étaient restés en masse plongés comme lui dans l'espèce de barbarie et d'impuissance rudimentaire qu'ils lui reprochent. La chose leur paraît avoir été d'autant plus naturelle que les académies n'étaient point alors inventées.

Les restaurateurs de l'art catholique, qui préconisent surtout les œuvres primitives et qui croient seuls en avoir l'intelligence et en connaître les beautés, ne sont pas contrariés, non plus qu'il soit convenu que le quatorzième siècle ait passé dans une révérentieuse immobilité. Ne pouvant méconnaître les recherches et les tendances des Paolo Uccello et des Masaccio, qui signalèrent la résurrection du paganisme et l'invasion du naturalisme, comme ils disent dans leur langue, ils sont bien aises au moins de déguiser les efforts des héritiers de Cimabue et de Giotto, de Duccio et des Memmi. Autrement, quand donc eût-on joui de la bienheureuse et à jamais regrettable immobilité qu'ils conseillent?

C'est assez sur ce point; et nous pouvons nous borner à faire remarquer: 1° que les œuvres de Stefano, pour ne parler que de lui, sont évidemment plus fortes et plus voisines du vrai que celles de son maître; Stefano préludait aux grands progrès que l'avenir réservait à Florence par les deux exercices qui la rendirent si puissante, l'anatomie et la géométrie. 2° Les efforts et les résultats de Stefano étaient consciencieux; ils étaient entrepris et obtenus en toute connaissance de cause. La mar-

che de son ami Ugolino de Sienne le prouve. Stefano, d'ailleurs, n'a-t-il pas été appelé par ses contemporains « le singe de la nature ? » Bien que Lanzi s'en formalise et trouve le compliment digne d'un siècle grossier, le sens en est clair.

NOTES.

(1) Le Baldinucci, dec. III, sec. 2, p. 33, prétend que Stefano est non seulement élève, mais encore petit-fils de Giotto, par Caterina, fille de Giotto et femme de Riccio di Lapo, qui lui-même était peintre.

(2) Toutes les peintures dont Stefano orna l'église de Santa-Maria-Novella sont détruites.

(3) Le Baldinucci rapporte ces paroles de Cristofano Landini : *Stefano da tutti è nominato scimmia della natura ; tanto espresse qualunque cosa volle.*

(4) Ce tableau n'existe plus.

(5) Le Baldinucci, dec. V, sec. 2, p. 59, assure que Tommaso était fils de Stefano.

(6) Voyez Giovanni Villani, lib. 7, cap. ult.

(7) Ugolino mourut en 1339, et non en 1349.

(8) Dans sa première édition, Vasari rapporte l'épitaphe suivante, composée en l'honneur d'Ugolino :

Pictor divinus jacet hoc sub saxo Ugolinus
Cui Deus æternam tribuat vitamque supernam.

PIETRO LAURATI,

PEINTRE SIENNOIS.

Pietro Laurati, habile peintre siennois, eut le bonheur de voir, durant toute sa vie, ses ouvrages appréciés par ses compatriotes et par les étrangers. Dans ses fresques de la Scala, hôpital de Sienne, il imita avec un tel succès la manière de Giotto, que l'on devina qu'il ne tarderait pas à surpasser ce maître, et Cimabue, et les autres artistes qui l'avaient précédé. En effet, les figures, les têtes et les draperies de son *Sposalizio* et de son tableau de la Vierge montant les degrés du temple, accompagnée du petit saint Jean et de sainte Anne, se distinguent par une majesté, une simplicité et une ordonnance jusqu'alors inconnues. Ces peintures commencèrent à introduire la bonne manière à Sienne, où depuis s'illustrèrent tant de beaux génies.

Pietro fut bientôt appelé à Monte-Oliveto-di-Chiusuri, pour peindre un tableau en détrempe qui orne aujourd'hui l'église. A Florence, vis-à-vis la porte gauche de l'église de Santo-Spirito, il laissa un tabernacle digne des éloges de tous les connais-

seurs. De Florence, il alla à Pise où il représenta, dans le Campo-Santo, près de la porte principale, la vie des saints Pères, dont les dessins et le coloris ont tout le mérite que l'on pouvait espérer dans ce temps. Il se rendit ensuite à Pistoia, et il fit en détrempe à San-Francesco une Vierge entourée de quelques anges, et sur le gradin, plusieurs petites figures d'une vérité et d'un ressort merveilleux. Il fut lui-même si satisfait de ce tableau qu'il le signa : *Petrus Laurati de Senis*.

L'an 1355, Messer Guglielmo, archiprêtre et l'un des fabriciens de l'église paroissiale d'Arezzo, confia à notre artiste le soin de peindre à fresque la tribune et la grande niche de la chapelle du maître-autel. Pietro y représenta douze sujets tirés de la vie de la Vierge, dans lesquels il imita les dispositions, les attitudes et les expressions qu'affectionnait son maître Giotto (1). Ces compositions sont remarquables, mais ne peuvent lutter néanmoins avec les peintures de la voûte. On voit la Vierge monter au ciel au milieu d'un chœur d'anges qui chante et joue de divers instruments. Un autre chœur d'anges porté sur des nuages soutient la Madone. Tous les visages expriment une allégresse vraiment divine. Les têtes, les draperies, les mouvements des figures sont d'une telle beauté, que l'on ne saurait rien désirer de mieux pour ce temps (2). Pietro fut ensuite chargé d'exécuter en détrempe pour le maître-autel un tableau composé de cinq panneaux. Celui du milieu renferme la Vierge et l'enfant Jésus ; les quatre autres sont oc-

cupés par saint Jean-Baptiste et saint Mathieu, saint Jean l'Évangéliste et saint Donato. Ces figures sont grandes comme nature, mais à mi-corps. Plusieurs petits sujets couvrent le gradin et le couronnement de ce tableau qui fut placé sur l'autel de San-Cristofano, lorsque je refis à mes frais et de ma main le maître-autel de cette église.

Il ne sera pas hors de propos, je pense, de raconter ici qu'un sentiment de piété chrétienne et une vive affection pour cette vénérable église collégiale, où reposent les os de mes pères et où je passai mes premières années, me portèrent à la restaurer, de telle sorte que je la rappelai pour ainsi dire de la mort à la vie. Pour la rendre moins obscure, j'élargis les anciennes fenêtres et j'en perçai quelques autres. Le chœur tenait une grande partie de l'église; je le transportai, à la satisfaction des chanoines, derrière le maître-autel, qui maintenant est isolé et orné de deux tableaux. L'un, sur le devant, représente Pierre et André abandonnant leurs filets pour suivre le Christ; l'autre, du côté du chœur, saint Georges tuant le serpent. Sur les faces latérales se trouvent quatre tableaux, dans chacun desquels on voit deux saints grands comme nature.

La description des figures des gradins nous entraînerait trop loin. On conserve dans l'intérieur de l'autel, derrière une petite grille de fer, de précieuses reliques; entre autres, la tête de saint Donato, évêque et protecteur de la ville, et les ossements de quatre saints, placés dans une châsse de marbre. Le tabernacle de l'autel, en bois sculpté

et doré, est de forme circulaire et haut de trois brasses. Enfin je n'ai épargné ni travail ni dépenses pour enrichir cet ouvrage, autant qu'il m'était possible, de métaux précieux, de sculptures, de peintures, de marbres, de porphyre et de pierres rares.

Mais revenons à Pietro Laurati. Dès qu'il eut achevé le tableau dont nous avons parlé tout à l'heure, il fit, à Saint-Pierre de Rome, beaucoup de choses qui furent détruites lorsque l'on commença la nouvelle basilique. Sans compter les tableaux que nous avons déjà décrits, il en laissa plusieurs à Arezzo, à Cortona et dans l'église de Fiora-e-Lucilla, monastère de moines noirs qui possède encore un saint Thomas mettant le doigt sur les plaies du Christ.

Pietro eut pour élève Bartolommeo Bologhini (3), qui peignit à Sienne sa patrie et dans différentes villes d'Italie un grand nombre de tableaux, parmi lesquels on peut citer celui qui orne l'autel de la chapelle de San-Silvestro, dans l'église de Santa-Croce, à Florence. Les peintures de ces deux maîtres datent de l'an 1350 environ. Je possède un dessin de la main de Pietro, représentant un cordonnier occupé à coudre une bottine. Ce croquis est plein de naturel et d'expression. J'ai copié le portrait de Pietro Laurati, d'après celui que Bartolommeo Bologhini fit dans un tableau qui est à Sienne.

Nous ne dirons rien ici du caractère particulier

imprimé à leurs œuvres par les peintres siennois. Nos limites et la coupe tout irrégulière que la marche de notre auteur impose à nos annotations nous en empêchent. Le Vasari, dans le cours de ce volume, a singulièrement interverti l'ordre et la succession de l'école siennoise; nous nous efforcerons de les rétablir à la suite de la biographie de Duccio de Sienne, que nous poserons comme le Cimabue de sa ville. Le Vasari a eu également tort de présenter tous les Siennois, que nous allons bientôt rencontrer, comme des élèves du Giotto, ce qui ne veut pas dire que Giotto n'ait eu aucune influence sur le développement de leur talent. Nous traiterons cette question ailleurs.

Quant à Laurati, nous joindrons sur lui quelques détails à ceux que nous sommes en mesure de fournir sur Ambrogio Lorenzetti, qu'on a découvert, comme nous le dirons, avoir été son frère.

NOTES.

(1) Selon le Baldinucci, Pietro Laurati serait élève de Giotto.

(2) Toutes ces peintures sont détruites.

(3) Dans la première édition du Vasari, on lit : *Bolghini*. Le Baldinucci, dec. VI, sec. 2, pag. 70, dit que Bologhini, suivant un manuscrit de Monsignor Giulio Mancini, appartenait à la noble famille des Bolgarini de Sienne, dont il portait le nom.

ANDREA,

SCULPTEUR ET ARCHITECTE PISAN.

La peinture et la sculpture, ces deux sœurs nées le même jour et gouvernées par une seule âme, n'ont jamais fait un pas l'une sans l'autre; et cela est attesté par les monuments de tous les pays et de tous les âges. Ainsi, Andrea le sculpteur vivait du temps de Giotto le peintre; et, comme Giotto, Andrea fut le promoteur de son art. Il se décida sans peine à abandonner sa patrie, ses parents et ses amis pour courir à Florence où son talent était justement apprécié. A côté des essais informes et grossiers d'Ognissanti et du portail de San-Paolo (1), ses ouvrages paraissaient miraculeux. La fortune, du reste, le favorisa en lui mettant sous les yeux les marbres antiques apportés dans le Campo-Santo par les flottes victorieuses des Pisans. Giotto n'eut pas le même bonheur; les peintures antiques ne s'étaient pas conservées comme les sculptures.

Grâce à ces marbres et aux progrès déjà accomplis par Giotto, Andrea abandonna la plupart des errements de la manière grecque, et commença à établir un style et des principes meilleurs. Encore

jeune, il avait fait dans sa patrie, pour l'église de Santa-Maria-a-Ponte, plusieurs figures de marbre qui eurent tant de succès qu'on le supplia de venir à Florence exécuter sur les dessins de Giotto les sculptures de la façade de Santa-Maria-del-Fiore. Andrea se rendit à l'appel des Florentins qui voulurent qu'il commençât par la statue du pape Boniface VIII dont ils désiraient gagner l'amitié ; notre artiste plaça cette figure sur la façade de l'église, entre un saint Paul et un saint Pierre qui sont également de sa main (2) ; les petits prophètes, dont il décora les niches de la porte du milieu, mirent le sceau à sa réputation. Dès lors tous les travaux importants lui furent destinés. Il ne tarda pas à faire les quatre statues des principaux docteurs de l'Église : saint Jérôme, saint Ambroise, saint Augustin, saint Grégoire, et celles de saint Étienne et de saint Laurent qui occupent les angles de la façade de Santa-Maria-del-Fiore. On lui doit encore la Madone avec son fils et les deux anges que l'on voit sur l'autel de la petite église de la Misericordia. De nos jours, Maestro Antonio (dit le Carota) a entouré de remarquables sculptures en bois cet ouvrage, sous lequel se trouve un gradin couvert de belles peintures à l'huile de Ridolfo, fils de Domenico Ghirlandaio. Dans la Madone, placée au-dessus de la porte latérale de la façade de' Cialdonai, Andrea imita parfaitement la bonne manière antique dont il était toujours resté si loin, comme le prouvent ses dessins de l'Apocalypse que nous conservons dans notre recueil.

Dans sa jeunesse, Andrea avait étudié l'architecture. Après la mort d'Arnolfo et en l'absence de Giotto, les Florentins lui demandèrent le modèle du château de Scarperia, dans le Mugello, sur le revers de l'Apennin. On prétend qu'Andrea demeura une année à Venise, et y sculpta plusieurs statuettes de marbre pour la façade de San-Marco ; on ajoute que sous le dogat de Messer Piero Gradenigo il donna le dessin de l'arsenal, mais je ne puis garantir ces faits dont je n'ai aucune preuve bien certaine. De retour à Florence, Andrea fut employé à exhausser de huit brasses les murs de la ville, entre San-Gallo et la porte de Prato, et à construire dans divers endroits des bastions, des palissades et d'autres fortifications que les Florentins se hâtaient d'élever, dans la crainte de la venue de l'empereur (3).

Trois années auparavant, Andrea s'était distingué en coulant en bronze une croix qu'il avait envoyée au pape qui était alors avec sa cour à Avignon. On n'hésita donc pas à le charger d'exécuter, d'après les dessins de Giotto, l'une des portes de San-Giovanni. Il résolut de n'épargner ni temps, ni peines, ni soins pour mener à bonne fin cette importante entreprise. Il l'acheva après y avoir travaillé pendant vingt-deux ans ; il est vrai que, dans le même temps, il fit le tabernacle du maître-autel de San-Giovanni, les figurines de marbre, les bas-reliefs, et les trois figures, hautes de quatre brasses, qui ornent le campanile de Santa-Maria-del-Fiore. Sa porte de bronze représente l'histoire de saint Jean-Baptiste, depuis sa naissance jusqu'à sa mort. Bien

que la critique puisse attaquer avec raison le dessin et l'ordonnance de ces compositions, Andrea n'en mérite pas moins de très grands et très justes éloges; car il fut le premier qui montra un ouvrage d'après lequel ceux qui vinrent après lui conçurent l'idée de tout ce qu'on voit de beau, de grand et de difficile sur les deux autres portes.

Je ne cacherai point qu'Andrea se fit aider par son fils Nino dont le talent devait éclipser le sien. Sa porte fut entièrement terminée, polie et dorée, l'an 1339. On la posa d'abord à l'entrée principale de l'édifice, mais ayant été remplacée ensuite par les magnifiques portes de Lorenzo Ghiberti, on la transporta vis à vis la Misericordia où elle est encore aujourd'hui. On pense qu'elle fut coulée par quelques habiles fondeurs de Venise (4).

Au milieu de tous ces travaux, Andrea donna le modèle de la rotonde de San-Giovanni de Pistoia qui fut commencée en 1337. Le 25 janvier de la même année, en creusant les fondements de ce temple, on trouva le corps du bienheureux Atto, ancien évêque de la ville, qui était enterré depuis cent trente-sept ans.

Dans la cathédrale de Pistoia, Andrea sculpta le tombeau de Messer Cino (5) d'Angibolgi, docteur ès-lois et fameux lettré, comme le témoigne ce vers d'un sonnet de Messer Francesco Petrarca :

Piangete donne, e con voi pianga Amore

et ce passage du quatrième chapitre du *Trionfo d'Amore* :

Ecco Cin da Pistoia; Guitton d'Arezzo,
Che di non esser primo par ch' ira aggia, etc.

Ce tombeau est orné d'un bas-relief représentant Messer Cino, entouré de ses élèves; ces sculptures ne sont pas très-estimées aujourd'hui, mais elles durent paraître merveilleuses dans leur temps.

Gualtieri, duc d'Athènes et tyran de Florence, employa notre artiste à agrandir la place et à fortifier son palais, auquel il ajouta vis-à-vis de San-Piero-Scheraggio un mur à bossages qui, dans son épaisseur, renfermait un escalier secret. Une grande porte, qui sert maintenant à la douane, était pratiquée dans le mur et surmontée des armes du duc. Les Douze ont fait effacer cet écusson, mais on aperçoit encore la forme d'un lion rampant. Par l'ordre de Gualtieri, Andrea environna Florence de tours placées de distance en distance, et éleva, sans compter la magnifique porte de San-Friano, les vestibules de toutes les portes de la ville. Il exécuta ensuite le modèle d'une citadelle qui aurait été bâtie sur la côte de San-Giorgio, si, l'an 1343, les Florentins n'eussent chassé Gualtieri. Ce tyran avait déjà commencé à donner la forme d'un château fort à son palais, dont il avait tellement étendu l'enceinte qu'elle comprenait les habitations des Filipetri, la tour et les maisons des Amidei et celles des Bellarberti; et, comme il n'avait pas tous les matériaux nécessaires à une entreprise si considérable, il s'empara sans pudeur des pierres et des bois destinés

à la construction du Ponte-Vecchio, dont le public attendait l'achèvement avec impatience. Alors vivait Taddeo Gaddi, architecte aussi habile qu'Andrea ; mais le duc ne se servit jamais de lui, parce qu'il était Florentin. Ce même duc voulait jeter à terre Santa-Cicilia, pour voir de son palais la Strada Romana et le Mercato-Nuovo ; mais le pape s'y opposa ainsi qu'à la destruction de San-Piero-Scheraggio. Andrea ne partagea point la disgrâce du duc d'Athènes ; la seigneurie ne considéra que les services qu'il avait rendus, le combla de riches récompenses, et lui accorda le titre de citoyen et plusieurs charges de magistrature très honorables. Ses productions, qui datent de l'an 1340 environ, furent en grande estime pendant sa vie, et après sa mort jusqu'au moment où Niccolo d'Arezzo, Jacopo della Quercia, Donatello, Filippo Brunelleschi, et Lorenzo Ghiberti vinrent dissiper les épaisses ténèbres qui enveloppaient les arts depuis des siècles.

Parmi les nombreux élèves d'Andrea, on distingue Tommaso, sculpteur et architecte pisan, qui acheva la chapelle du Campo-Santo et le clocher de la cathédrale. Ce Tommaso serait même fils d'Andrea si l'on ajoutait foi à une inscription gravée sur le bas-relief du maître-autel de San-Francesco de Pise, représentant la Vierge et plusieurs saintes.

Mino, fils d'Andrea, s'appliqua à la sculpture. Il exécuta son premier ouvrage à Santa-Maria-Novella de Florence, où il termina cette statue de la Vierge qui avait été commencée par son père et qui orne

maintenant la porte latérale voisine de la chapelle des Minerbetti. Il alla ensuite à Pise et fit, à la Spina, une Vierge allaitant l'enfant Jésus enveloppé dans des langes d'une grande finesse. L'an 1522, Messer Jacopo Corbini entoura d'un ornement en marbre ces figures, ainsi qu'une autre Vierge présentant une rose à son divin fils dont l'attitude, pleine d'une grâce enfantine, prouve que Mino n'était pas loin d'arriver à donner au marbre l'apparence de la vie. Ce groupe est placé entre un saint Jean et un saint Pierre sous les traits duquel on reconnaît Andrea. Mino sculpta encore, pour un autel de Santa-Caterina, une Vierge et un ange que l'on peut regarder comme les meilleures statues de ce temps. Au-dessous de la Vierge il grava ces paroles : *A dì primo di febbraio* 1370; et au-dessous de l'ange : *Queste figure fece Nino figliuolo d'Andrea Pisano*. Il est inutile de mentionner les autres ouvrages qu'il laissa dans la même ville de même qu'à Naples.

Andrea mourut l'an 1345, à l'âge de soixante-quinze ans, et fut enseveli à Santa-Maria-del-Fiore, par son fils Nino, qui lui consacra cette épitaphe :

Ingenti Andreas jacet hìc Pisanus in urnâ,
Marmore qui potuit spirantes ducere vultus,
Et simulacra Deum mediis imponere templis
Ex ære, ex auro, candenti et pulchro elephanto.

Nous ne croyons pas, après une lecture attentive, être le moins du monde en désaccord sérieux avec

notre auteur, dans ce que nous avons dit par rapport à l'état relatif de la peinture et de la sculpture, dans notre note sur Niccola de Pise. Aussi, nous croyons tout à fait inutile de nous arrêter long-temps à l'espèce de parallèle établi par le Vasari entre le Giotto et Andrea, le plus habile, suivant toutes les apparences, de tous les élèves de Niccola, ou plutôt de Giovanni son frère et son successeur dans la direction de l'école pisane. Nous approuvons le Vasari, dans sa judicieuse observation sur la liaison qui existe entre les progrès de la sculpture et ceux de la peinture; mais nous ne l'acceptons, on le conçoit, que comme une généralité. Il n'est pas merveilleux que la sculpture et la peinture se tiennent en effet dans leurs développements vus en masse, puisque leurs éléments constitutifs ont une grande analogie, et que chaque chose est liée dans le monde l'une à l'autre, plus ou moins étroitement; mais dans le détail, et c'est dans le détail que nous nous sommes volontairement placés jusqu'ici, pour l'école pisane, nous avons eu raison de dire que chacun des deux arts avait eu une marche profondément distincte. Si le Vasari ne l'a pas vu comme nous, et s'il rapproche autant Andrea du Giotto, c'est qu'il s'est laissé préoccuper des services nombreux rendus par l'habile praticien de Pise à l'école florentine. Ces services, il est vrai, furent signalés, puisqu'ils ntroduisirent décidément à Florence la pratique et l'usage de tous les procédés techniques que la statuaire, la fonte, la ciselure et l'orfévrerie sont si lentes à rassembler, et surtout à perfectionner. Mais

ce genre de bienfait, ces perfectionnements techniques que Florence en toute sincérité devait reconnaître, et dont elle devait par la bouche du Vasari remercier Andrea particulièrement, ne sauraient constituer une réelle initiation à l'art. Il ne faut pas confondre ainsi les choses. Le moyen n'est pas le but, et l'inspiration ne dérive pas de l'outil. A ce compte, nos ciseleurs, nos fondeurs, nos orfévres, nos graveurs en médailles et nos émailleurs d'aujourd'hui pourraient se croire, à cause de certains perfectionnements introduits dans la pratique, supérieurs comme artistes, non seulement aux premiers Pisans, mais encore au célèbre Andrea lui-même, et ils auraient bien tort. En effet, quoique nous ne trouvions pas que, pour l'avancement général, le sentiment de l'art, chez les sculpteurs pisans, puisse se comparer à celui qu'a pu manifester le Giotto, nous sommes très éloignés de dire qu'ils en aient été dépourvus. C'était beaucoup assurément d'aplanir la voie aux savantes recherches de Jacopo della Quercia, des Verrocchio, des Cellini, et des Bolognèse; de faire, par exemple, et entre autres, les premiers essais de la fonte à cire perdue. Admirable procédé de la sculpture italienne, par lequel l'œuvre du sculpteur n'arrive pas dégradée, fatiguée, rêche ou amollie sous les racloirs qui doivent s'en emparer nécessairement après la fonte en sable. Admirable procédé auquel nos sculpteurs feront bien de revenir, car son abandon suffit pour expliquer pourquoi les objets de bronze sont tombés chez nous dans le domaine de la pure industrie.

Nous répétons seulement qu'ils apportaient dans leurs œuvres une imitation trop exclusive des bas-reliefs antiques, et que Giotto avait donné à toutes les tendances de l'art une direction plus efficace, et dans laquelle, lui-même, il avait su s'avancer plus qu'eux dans la leur.

Nous ne terminerons pas avec le dernier sculpteur de la primitive école pisane, dont le Vasari nous entretient dans ce volume, sans relever quelques erreurs sur son compte, et sur un genre de travail dans lequel il se distingua particulièrement. Nous voulons parler de la porte de bronze du baptistère de Florence : magnifique prélude fourni par Andrea à l'immortel ouvrage du Ghiberti. On a dit trop légèrement, et surtout trop souvent, à ce propos, que le sculpteur pisan, naturalisé à Florence, avait été le premier à introduire, à l'époque de la renaissance de l'art, ce genre de monument plein de noblesse et de caractère, malheureusement abandonné chez nous. Cela n'est nullement exact. Il suffit à l'école de Pise et de Florence d'en avoir réalisé et gardé les plus beaux exemples qui soient au monde. En dire davantage pour elles, c'est leur faire un compliment de mauvais aloi. Sans parler des anciens, qui avaient des portes d'or, d'ivoire, de marbre et d'airain, on peut affirmer hautement, puisque la preuve matérielle en existe partout, que pendant tout le cours du moyen-âge on fit un grand nombre de portes en bronze. Probablement la mode en vint de Byzance, ou fut entretenue particulièrement pendant les premiers temps, par les artistes byzantins.

Constantinople avait gardé, il faut le croire, un ensemble assez complet des traditions de l'antique talent du fondeur, puisqu'il est souvent fait mention d'ouvrages de bronze exportés par ses marchands, ou qu'on venait commander de loin à ses ouvriers. Ce qui est positif, c'est que, malgré toutes les causes qui ont pu en faire disparaître beaucoup, il existe encore dans tous les points de l'Europe des portes en bronze, qui par le cachet du travail, par la tradition qui s'y rattache, ou l'inscription qu'elles conservent, remontent certainement aux temps les plus reculés du moyen-âge.

Rome en comptait plusieurs fort anciennes avant qu'elle n'appelât, en 1445, Filarete et Simone, le frère du célèbre Donatello, pour sculpter celles de l'ancienne basilique de Saint-Pierre, les mêmes qui se voient aujourd'hui à l'entrée principale de la nouvelle église. Adrien Ier lui avait donné dès l'année 780 celles de saint Côme. Son consul Pantaléon avait lui-même fait le voyage de Constantinople, pour assister à la fonte de celles qui furent placées à la basilique de Saint-Paul; et le pape Célestin III, en 1195, avait commandé à deux Italiens, les frères Pietro et Uberto de Plaisance, celles qui ornent la chapelle orientale de Saint-Jean-de-Latran. Venise en avait pris aussi à Constantinople, et en avait fondu chez elle bien long-temps avant que le Sansovino ne lui fît l'admirable morceau de la sacristie de Saint-Marc. De même, Bologne, avant d'en demander une à Jacopo della Quercia, en avait une autre de cet habile Marchione d'Arezzo, dont le Vasari nous

parle dans la vie d'Arnolfo di Lapo. Amalfi, Monreale près Palerme, et Bénévent en montrent de la fin du onzième siècle et du courant du douzième. Celles de Monreale sont attribuées généralement à Bonanno de Pise, le précurseur de Niccola qui en laissa lui-même une à Saint-Martin de Lucques, en 1233. En Allemagne, il y a celles de Mayence, et celles d'Augsbourg qui remontent beaucoup plus loin. En Espagne, celles de la grande mosquée de Cordoue, autrefois au nombre de vingt, et dont cinq seulement ont été conservées. Enfin, il n'est pas jusqu'à la Russie qui n'en compte plusieurs, à Moscou, à Novogorod, à Susdal, à Sloboda. Nous en avons vu les dessins. Quelques-unes, dit-on, lui auraient été apportées de Constantinople par son premier prince chrétien, Wladimir-le-Grand, vers l'année 980. Les autres lui auraient été fondues sur place par un Italien inconnu, nommé Aristotele, sous le règne bien postérieur de Walsili IV. Ces portes ne sont pas toutes travaillées en relief; quelques-unes sont gravées et incrustées d'or. Celles de Moscou sont d'un style si étrange, et qui rappelle si peu aucune école connue, pas même l'école rhutenique, qu'on ne sait qu'en penser. Et bien qu'elles soient, dit-on, évidemment fort anciennes, il semble convenable d'admettre qu'elles ont été faites par un artiste du pays même. Celles de Sainte-Sophie de Novogorod, au contraire, plus récentes en apparence, nous font croire à la présence, par là, de quelque Pisan, tant elles se rapprochent, et dans la composition et dans les figures, de la manière bien

connue de Bonanno. L'Italien Aristotele, qui a laissé son nom au bas de son œuvre, dans une inscription latine, serait-il aussi l'auteur de celles-là, et serait-il aussi Pisan? Nous n'en pouvons rien savoir. Mais ce qui est bien certain, c'est que les gens de Pise voyageaient au loin.

NOTES.

(1) Ces sculptures de San-Paolo et d'Ognissanti sont détruites, mais la porte latérale de la cathédrale de Pise, gravée dans le *Theatr. Basil. pis.* du chanoine Martini, suffit pour donner une idée de la sculpture avant Cimabue.

(2) La statue de Boniface VIII fut transportée l'an 1586 dans le jardin Riccardi, à Gualfonda. On la trouve gravée sur bois dans l'histoire de Domenico Manni.

(3) Gio. Villani, lib. 9, cap. 75, dit que les murailles de la ville furent achevées l'an 1316.

(4) Selon le Baldinucci, dec. III, sec. 2, pag. 32, cette porte fut commencée en 1331, et achevée en 1339. Le Cinelli, dans ses *Bellezze di Firenze,* dit qu'on y lisait cette inscription : *Andreas Ugolini de Pisis me fecit,* MCCCXXX. Leopoldo del Migliore, dans sa *Firenze illustrata,* imprimée sept ans plus tard, prétend qu'on doit lire : *Andreas Ugolini Nini de Pisis me fecit, ann.* MCCCXXX.

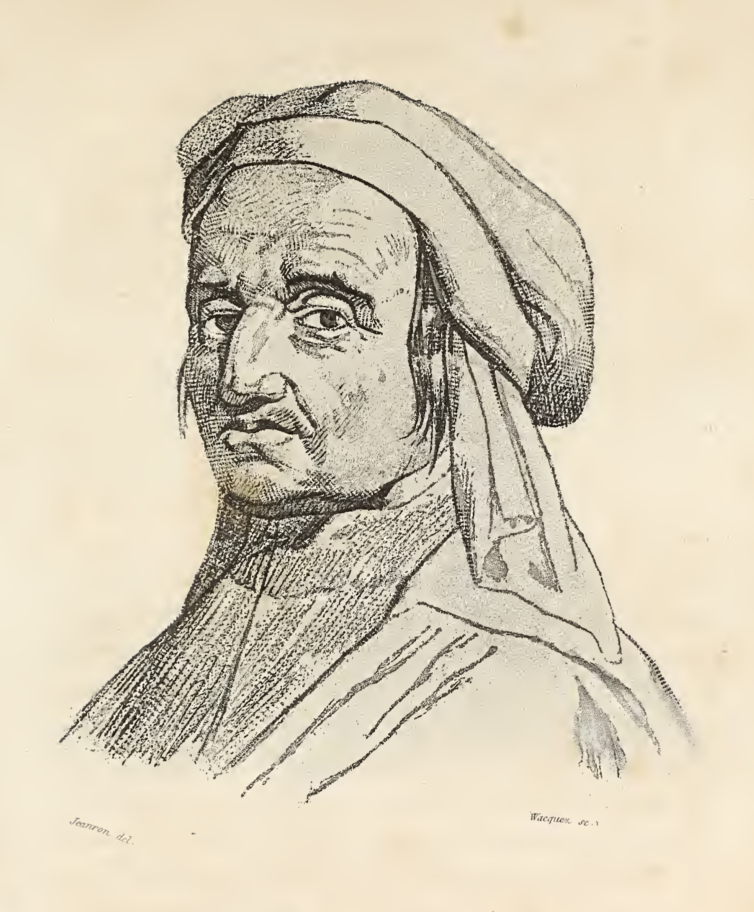
(5) Messer Cino fut un poëte célèbre dans son temps. Ses poésies ont été recueillies et imprimées à Florence, l'an 1559.

BUONAMICO BUFFALMACCO,

PEINTRE FLORENTIN.

Buonamico Buffalmacco, célèbre par ses facéties recueillies dans le Decamerone de Messer Giovanni Boccaccio (1), était élève d'Andrea Tafi (2) et intime ami de Bruno et de Calandrino, peintres de joyeuse mémoire. Ses productions, répandues dans toute la Toscane, témoignent qu'il avait un talent remarquable dans son art.

Franco Sacchetti raconte, dans l'une de ses trois cents nouvelles, que Buonamico Buffalmacco, ne pouvant souffrir que son maître Andrea l'appelât à la veillée durant les longues nuits d'hiver, imagina l'expédient suivant pour n'être plus forcé de changer la douce chaleur de son lit contre le froid glacial de l'atelier. A l'aide d'aiguilles courtes et fines, il attacha trente petites bougies sur le dos de trente gros escarbots qu'il avait trouvés dans une cave. Dès que l'heure de la veillée fut arrivée, il alluma ses candélabres vivants et les poussa un à un à travers une fente de la porte dans la chambre d'Andrea. Celui-ci allait justement appeler Buffalmacco, mais



BUONAMICO BUFFALMACCO.

en voyant ces petites lumières qui circulaient lentement, il trembla de tous ses membres, recommanda son âme à Dieu, récita ses oraisons et ses psaumes, et finit par se cacher sous ses couvertures, attendant en grelottant de peur la venue du jour, sans songer à troubler le sommeil de son malicieux apprenti ; le matin, il lui demanda s'il n'avait point été tourmenté par plus de mille démons. Buonamico lui répondit qu'il avait dormi tranquillement, et qu'il était étonné de n'avoir pas été appelé à la veillée. « Ah ! s'écria Tafi, je n'ai pas eu le temps de « songer à peindre, et je suis décidé à chercher une « autre maison. » La nuit suivante, Buonamico ne mit en campagne que trois escarbots, mais ils suffirent pour renouveler les terreurs de l'infortuné Tafi, qui dès la pointe du jour sortit de sa maison en jurant de n'y plus jamais rentrer. On eut toutes les peines du monde à le faire changer d'avis. Buonamico, après lui avoir amené le curé de la paroisse qui le consola de son mieux, finit par lui dire : « J'ai toujours « entendu assurer que les démons sont les plus « grands ennemis de Dieu ; par conséquent, ils doi« vent porter une égale haine à nous autres pein« tres ; car, non contents de les représenter aussi hi« deux que possible, nous leur arrachons encore « les âmes de maints pécheurs que nous convertis« sons par nos tableaux religieux. Et comme la nuit, « vous savez, appartient aux démons, si vous n'aban« donnez pas complètement l'habitude de veiller, je « crains bien qu'ils ne vous jouent des tours plus « terribles que ceux dont vous avez déjà été vic-

« time. » Par ces paroles et d'autres semblables propos que le curé ne pouvait qu'approuver, Buffalmacco arrangea les choses de telle sorte que Tafi cessa d'être aussi matinal. Une seule fois, quelques mois après, il tenta de recommencer ses veillées, mais une nouvelle visite des escarbots le rappela à l'ordre. Cette aventure fut cause que de longtemps aucun peintre, à Florence, n'osa travailler pendant la nuit.

Dès que Buffalmacco se sentit assez fort pour voler de ses propres ailes, il abandonna son maître Andrea afin de pratiquer librement son art. Les travaux ne lui manquèrent pas, et il prit une maison où il établit sa demeure et son atelier. Malheureusement son lit n'était séparé que par une mince cloison d'un rouet que la femme d'un ouvrier en laine, maître niais que l'on appelait Tête-d'oie, tournait bruyamment presque toute la nuit. Buonamico ne savait à quel saint se vouer, pour être délivré de cette musique infernale qui ne lui permettait pas de fermer l'œil un instant. Enfin il eut recours à une nouvelle malice que lui suggéra la découverte d'un trou placé dans la muraille, précisément au-dessus des fourneaux de son incommode voisine. Il s'arma d'un long tube, et saisissant le moment où la femme de Tête-d'oie était éloignée de ses casseroles, il fourra dans la marmite une quantité de sel vraiment peu chrétienne. Lorsque Tête-d'oie rentra pour dîner, il ne put avaler ni une cuillerée de soupe ni une bouchée de viande, tant son palais était cruellement blessé par cet assaisonnement inaccoutumé.

Une ou deux fois, il prit son mal en patience et se contenta de grogner un peu ; mais, quand il vit que ses paroles ne produisaient aucun effet, il lança de rudes bourrades à sa pauvre femme qui se désespérait en pensant qu'elle avait eu la précaution de ne pas saler ses ragoûts. Un jour elle voulut se justifier, mais Tête-d'oie entra dans une telle colère, et la frappa de telle sorte que tout le voisinage accourut aux cris de l'innocente victime. Buffalmacco ne fut pas des derniers à arriver ; et, après avoir écouté les griefs du mari et les excuses de la femme, il dit à Tête-d'oie : « Allons donc, camarade, il faut être rai-
« sonnable ; tu te plains de ce que ta soupe est trop
« salée soir et matin, eh bien ! moi, je suis étonné
« que cette brave femme soit capable de toucher à
« une assiette sans la casser. Je ne sais comment
« elle peut faire un pas dans la journée ; elle passe
« la nuit à son rouet, et ne dort pas une heure,
« je crois. Laisse-la ronfler tranquillement toute la
« nuit, et tu verras qu'elle aura sa tête toute la jour-
« née et ne commettra plus de semblables fautes. »
Buffalmacco se tourna ensuite vers les voisins qui se joignirent à lui et dirent à Tête-d'oie qu'il devait suivre le conseil qu'on lui donnait. Maître Tête-d'oie les crut, et son dîner fut raisonnablement salé toutes les fois que sa femme ne se levait pas trop matin ; car alors Buffalmacco recourait à son remède avec tant de constance, que Tête-d'oie finit par enjoindre à sa femme de ne sortir du lit qu'au grand jour.

Un des premiers travaux de Buffalmacco, à Flo-

rence, fut la décoration de l'église du monastère des religieuses de Faenza. Il y représenta plusieurs sujets tirés de la vie du Christ, parmi lesquels on remarque le Massacre des Innocents, composition pleine d'une énergique vérité. Les mères et les nourrices, les traits bouleversés par la rage, la douleur et le désespoir, luttent avec les dents et les ongles contre les bourreaux de leurs malheureux enfants. Le dessin de ce tableau se trouve dans notre recueil, et c'est le seul souvenir qui subsiste aujourd'hui de toutes les peintures qui ornaient ce monastère qui a été détruit pour céder la place à la citadelle del Prato (3).

Buffalmacco, homme aussi bizarre dans son costume que dans sa manière de vivre, était allé travailler dans ce couvent sans chaperon et sans manteau. Les religieuses, qui le regardaient quelquefois à la dérobée, se plaignirent à l'économe de ce qu'il restait ainsi en chemisette ; puis, craignant que ce ne fût qu'un broyeur de couleurs, elles firent dire par l'abbesse à Buffalmacco qu'elles voudraient voir à l'œuvre le maître lui-même. Notre Buonamico répondit courtoisement qu'il s'apercevait bien du peu de confiance qu'il inspirait, mais que son devoir était de leur obéir. Lorsqu'il se vit seul, il affubla d'un chaperon et d'un manteau, dont les plis tombaient jusqu'à terre, deux escabeaux et un broc dans le goulot duquel il ajusta adroitement un pinceau. Les religieuses ayant entrevu ce maître postiche majestueusement drapé, pensèrent qu'il consacrait tous ses soins et toute son attention à quelques impor-

tants morceaux qu'il n'osait confier à son ouvrier; elles se retirèrent donc discrètement et fort satisfaites. Quinze jours se passèrent sans nouvelle inspection de leur part, et sans que Buonamico remît le pied dans le couvent. Enfin, un soir, croyant que le maître était parti, nos religieuses coururent admirer les chefs-d'œuvre qu'il avait dû laisser. Quelle ne fut pas leur confusion en découvrant l'artiste qui depuis quinze jours tenait solennellement son pinceau élevé dans les airs! Elles comprirent la leçon, et chargèrent leur économe de rappeler Buonamico qui leur apprit qu'un homme est tout différent d'un broc et de deux escabeaux, et qu'il ne faut pas juger une œuvre par les vêtements de l'ouvrier. Peu de jours après, il avait terminé un tableau qui fut trouvé parfait par les religieuses, à l'exception des chairs qui leur paraissaient, disaient-elles, un peu trop pâles. Buonamico n'eut garde de les contredire. Il savait que l'abbesse possédait un vin précieux, le meilleur de Florence, qui ne servait que pour le sacrifice de la messe. «Je corrigerais facilement ce dé« faut, dit-il, si je pouvais me procurer d'excellent « vin pour délayer mes couleurs; mes figures devien« draient roses et chaudement colorées; mais le bon « vin est rare et il m'en faut beaucoup. » Les bonnes sœurs ajoutèrent foi à ses paroles et lui prodiguèrent leur généreux nectar. Buonamico le savoura joyeusement, et trouva sur sa palette assez de ressources pour donner plus d'éclat et de fraîcheur à ses figures. Lorsqu'il eut achevé ces travaux, il peignit, dans une chapelle du cloître de l'abbaye de Settimo,

plusieurs sujets tirés de la vie de saint Jacques. Sur le plafond, il représenta les quatre patriarches et les quatre évangélistes. Les compositions dont il couvrit les parois de la chapelle sont au nombre de cinq, et méritent d'attirer l'attention par la beauté des mouvements et des attitudes des personnages, et par la richesse et la variété des inventions.

Pour donner plus de ressort à ses carnations, Buffalmacco avait coutume de se servir de laque violette, qui avec le temps produit un sel qui ronge et mange le blanc et les autres couleurs. On ne doit donc pas s'étonner si ces peintures de l'abbaye de Settimo sont aujourd'hui grandement endommagées, tandis que beaucoup d'autres plus anciennes se sont parfaitement conservées. J'avais d'abord attribué ces dégâts à l'humidité; mais j'ai reconnu plus tard, après avoir examiné tous les ouvrages de Buffalmacco, que le mal provenait de cette laque qui ne laisse pas subsister la moindre trace de dessin.

Buonamico fit ensuite pour les Chartreux de Florence deux tableaux en détrempe, dont l'un est dans le chœur et l'autre dans les vieilles chapelles. A l'abbaye de Florence, il peignit à fresque la chapelle des Giochi et Bastari, qui fut depuis concédée à la famille des Boscoli. On y voit le Christ lavant les pieds de ses disciples, les Juifs conduisant le Sauveur devant Hérode, Pilate dans la prison, Judas pendu à un arbre. Il règne dans ces diverses compositions une vivacité, une expression et une facilité telles, qu'il est évident que notre facétieux

Buonamico ne se montrait inférieur à aucun des peintres de son temps, lorsqu'il voulait se donner de la peine et travailler avec soin, ce qui, à la vérité, lui arrivait rarement. Il exécuta ses fresques d'Ognissanti avec tant de franchise et de solidité sur un enduit frais, qu'elles ont résisté depuis plus de deux siècles aux pluies et à toutes les intempéries des saisons. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à regarder sa Nativité de Jésus-Christ et son Adoration des Mages qui se trouvent au-dessus de la sépulture des Aliotti. A Bologne, Buonamico commença, dans la chapelle des Bolognini à San-Petronio, plusieurs fresques qu'il laissa inachevées pour je ne sais quelle raison. Il fut appelé à Assise l'an 1302, et représenta, dans une chapelle de l'église de San-Francesco, toute la vie de sainte Catherine; ces fresques se sont bien conservées et renferment des morceaux dignes d'éloges.

Dans ce temps, l'évêque Guido, ayant entendu vanter Buffalmacco comme homme d'un commerce agréable et comme peintre de talent, voulut qu'il vînt à Arezzo pour décorer la chapelle de l'évêché où l'on voit aujourd'hui le Baptême du Christ. Buonamico se rendit aux désirs de l'évêque : son travail était déjà fort avancé, lorsqu'il lui arriva une aventure étrange que Franco Sacchetti a racontée dans ses trois cents nouvelles. Guido possédait un gros singe, la plus maligne bête du monde. Cet animal avait observé avec une attention extrême tous les mouvements de Buffalmacco, lorsque celui-ci mêlait ses couleurs, maniait ses outils ou battait ses œufs pour

peindre en détrempe. Buffalmacco ayant quitté son ouvrage un samedi soir, le lendemain matin notre singe, malgré un pesant rouleau de bois auquel on l'avait attaché pour l'empêcher de sauter de tous les côtés, parvint à grimper sur l'échafaud du peintre. Aussitôt il s'empara des fioles, des pinceaux, des couleurs, brisa tous les œufs et se mit en besogne; il ne s'arrêta qu'après avoir tout repeint de sa patte. Alors il rassembla soigneusement sur un coin de la palette les couleurs qu'il avait épargnées, et descendit de l'échafaud fort satisfait de lui-même. Le lundi matin, Buonamico demeura stupéfait en voyant ses outils sens dessus dessous et la singulière manière dont son œuvre était corrigée. Après avoir tristement ruminé pendant quelque temps, il fut convaincu que l'auteur de ce méchef ne pouvait être qu'un habitant d'Arezzo, poussé par l'envie ou la méchanceté. De suite il courut communiquer ses soupçons à l'évêque qui s'efforça de le consoler, le supplia de recommencer son travail, et, pour prévenir tout semblable malheur, lui donna six soldats armés de fauconneaux, qui devaient, en son absence, rester en embuscade et tailler en pièces sans miséricorde le coupable s'il se présentait. Buonamico refit donc ses figures; mais un jour les soldats qui étaient aux aguets entendent sur le pavé de l'église une espèce de roulement sourd et mystérieux; ils cherchent et découvrent notre singe qui escalade lestement l'échafaud, prépare en un clin d'œil ses couleurs, et barbouille avec une ardeur sans égale les saints de Buffalmacco. On appelle

aussitôt celui-ci et on lui montre le malfaiteur. A cette vue, il ne put s'empêcher de rire et de pleurer en même temps. Bref, il renvoya ses soldats et alla trouver l'évêque : « Monsignore, lui dit-il, vous aimez « ma manière de peindre, mais votre magot en pré« fère une autre ; » puis il raconta la chose et ajouta : « Vous n'aviez besoin de chercher un peintre, puis« que vous possédez dans votre maison un maestro « qui peut-être, il est vrai, ignorait lui-même son ta« lent ; mais maintenant qu'il a fait ses preuves, je lui « cède la place, et pour prix de mes peines je ne de« mande que la permission de retourner à Florence. » L'évêque, en dépit de la contrariété que lui causait cet événement, riait à gorge déployée, surtout en pensant que le plus habile berneur du monde venait d'être pelotté par une bête. Enfin, lorsqu'il se fut assez diverti, il décida Buonamico à se remettre pour la troisième fois à l'œuvre. Le singe, en punition de son crime, fut enfermé dans une grande cage de bois, que l'on plaça près de Buonamico jusqu'à l'achèvement du tableau. On ne peut s'imaginer les sauts, les contorsions, les grimaces de ce mauvais animal qui était désespéré de voir travailler sans qu'il lui fût permis d'en faire autant.

L'évêque ordonna ensuite à Buffalmacco de peindre, sur la façade de son palais, l'aigle d'Arezzo terrassant le lion de Florence. Aussitôt, notre artiste construisit en planches solides, devant le mur qu'il devait décorer, un petit atelier dans lequel il ne laissa entrer personne, sous prétexte qu'il ne pouvait décemment se montrer occupé d'un sem-

blable travail. On le laissa donc seul; mais, loin d'obéir à l'évêque, il représenta le lion florentin étouffant l'aigle arétin. Dès que cette peinture fut terminée, il ferma soigneusement son atelier, demanda à l'évêque la permission d'aller chercher à Florence des couleurs qui lui manquaient, et retourna dans sa patrie. Après l'avoir attendu longtemps en vain, Guido fit découvrir le tableau. Furieux d'avoir été joué, il mit à prix la tête de Buonamico, qui se moqua de ses menaces. Plus tard, le prélat fut assez sage pour lui pardonner et reconnaître qu'il avait agi en bon citoyen. Il le récompensa même libéralement, lui confia la décoration de la niche de la grande chapelle de San-Giustino (4), et lui procura dans l'ancienne cathédrale d'autres travaux dont il ne reste plus aucune trace aujourd'hui.

On raconte que, pendant son séjour à Florence, Buonamico se joignit à quelques amis, chez Maso del Saggio, pour organiser la fête nautique que les habitants de Borgo-San-Friano donnèrent le 1er mai, le jour où le pont de bois de la Carraia s'écroula sous le poids des milliers de personnes qui étaient accourues pour jouir du spectacle. Buffalmacco échappa par hasard à la mort affreuse qui frappa tant de victimes. Deux minutes avant la ruine du pont, il s'était éloigné pour aller chercher quelque chose qui manquait à la fête (5).

Peu de temps après cet événement, Buonamico fut appelé à Pise. Il y peignit dans l'église de l'abbaye de San-Paolo, qui appartenait alors aux moines

de Vallombrosa, de nombreux sujets tirés de l'Ancien-Testament, à partir de la création de l'homme jusqu'à l'édification de la tour de Babel. La plus grande partie de cet ouvrage est gâtée aujourd'hui, mais laisse néanmoins apercevoir beaucoup de vivacité dans les figures, une exécution qui ne manque pas de largeur, et un coloris assez harmonieux. Il faut reconnaître que Buonamico savait bien exprimer tous les divers sentiments de l'âme, quoique assurément son dessin soit loin d'être correct. Il orna la même église de plusieurs sujets tirés de la vie de sainte Anastasie. Les costumes sont d'une beauté remarquable; les mêmes éloges sont dus aux figures placées sur une barque et parmi lesquelles on remarque le portrait du pape Alexandre IV qui, dit-on, avait été transmis à Buonamico par son maître Andrea Tafi, qui déjà l'avait exécuté en mosaïque à Saint-Pierre. La dernière de ces compositions représente le martyre de sainte Anastasie et de ses compagnes; on lit sur les visages des spectateurs la compassion, la douleur et l'effroi que leur cause la vue des flammes qui vont dévorer ces saintes femmes. Buonamico s'associa, dans ce travail, Bruno di Giovanni dont le nom est consigné dans l'ancien livre de la compagnie des peintres et dans les joyeux contes de Messer Boccaccio. Ce Bruno peignit, pour la même église, sainte Ursule tendant la main à une femme qui implore son secours, et qu'à sa couronne et à son manteau couvert d'aigles on reconnaît pour la ville de Pise. Mais, trouvant qu'il ne pouvait donner à ses personnages l'expression con-

venable, il consulta Buffalmacco qui lui conseilla d'y suppléer en faisant sortir de leur bouche des paroles qui expliqueraient ce que les visages et les mouvements ne pourraient indiquer, méthode employée par Cimabue. Bruno prit au sérieux cette plaisanterie, écrivit les demandes et les réponses, et cette idée bizarre eut un si grand succès, qu'elle fut imitée assez long-temps et même par des peintres de talent.

Les ouvrages de Buffalmacco satisfirent tellement les Pisans, que les administrateurs du Campo-Santo lui confièrent l'exécution de quatre fresques. Il les entoura d'un ornement au milieu duquel il plaça son portrait, que nous avons fidèlement copié. On distingue parmi ces compositions la Construction de l'arche de Noé et la Création de l'univers, où le père éternel est représenté haut de cinq coudées et soulevant la grande machine des cieux et des éléments. Au bas de ce tableau, dont les deux angles sont occupés par un saint Augustin et un saint Thomas d'Aquin, Buonamico écrivit en lettres majuscules un sonnet explicatif de son sujet, que nous allons rapporter pour donner une idée du savoir des gens de cette époque:

Voi che avvisate questa dipintura
Di Dio pietoso sommo creatore,
Lo qual fe' tutte cose con amore,
Pesate, numerate, ed in misura.

In nove gradi angelica natura
In ello empirio ciel pien di splendore,
Colui che non si muove, ed è motore,
Ciascuna cosa fece buona e pura.

Levate gli occhi del vostro intelletto ;
Considerate quanto è ordinato
Lo mondo universale; et con affetto

Lodate lui che l'ha si ben creato :
Pensate di passare a tal diletto
Tra gli angeli, dove è ciascun beato.

Per questo mondo si vede la gloria,
Lo basso, e il mezzo, e l'alto in questa storia.

A l'extrémité du Campo-Santo, à l'endroit où se trouve aujourd'hui le tombeau du Corte, Buonamico peignit encore la Passion, la Résurrection et l'Ascension du Rédempteur. Après avoir follement dépensé l'argent qu'il avait gagné, il revint dans sa patrie aussi pauvre qu'il en était parti. Il y fit des tableaux et des fresques qu'il est inutile de décrire. Son ami Bruno qui l'avait aidé consciencieusement à manger son dernier écu, ne tarda pas à le suivre à Florence. Il obtint quelques travaux à Santa-Maria-Novella, et fit dessiner par Buonamico son Martyre de saint Maurice qu'il peignit ensuite lui-même entre deux colonnes, vis-à-vis la chaire. Il introduisit dans cette composition le portrait du donateur Guido Campese, connétable des Florentins, qu'il représenta couvert de ses armes et agenouillé devant la Vierge et l'enfant Jésus, auxquels saint Dominique et sainte Agnès semblent le recommander. Derrière lui se tiennent des guerriers armés à l'antique. Si cet ouvrage ne brille pas par le dessin et l'exécution, il est du moins remarquable par la variété des cos-

tumes et des armures dont j'ai tiré parti dans quelques tableaux, à la satisfaction de Son Excellence illustrissime le duc Cosme, qui me les avait commandés. Il ne faut donc pas mépriser les œuvres de ces maîtres, qui, bien qu'imparfaites, peuvent être d'une grande utilité aux hommes mêmes qui créent aujourd'hui des merveilles. A peu près vers cette époque, un paysan demanda un saint Christophe haut de deux brasses à Buffalmacco qui s'engagea, par contrat, à le faire moyennant douze florins; mais, lorsqu'il eut visité la chapelle qui devait renfermer le saint Christophe, il trouva qu'elle n'avait que neuf brasses de longueur et même de hauteur. Ne pouvant donc planter son saint debout, il prit le parti de le représenter couché avec les jambes pliées. Le paysan refusa de payer, cria qu'il était volé et soumit l'affaire aux magistrats qui donnèrent raison à Buonamico.

A San-Giovanni notre artiste peignit une Passion du Christ qui méritait des éloges. On admirait surtout Judas pendu à un arbre, un vieillard qui se mouchait avec beaucoup de naturel et les trois Maries qui pleuraient amèrement au pied de la croix (6). Dans la même église, Buonamico avait laissé un saint Yvon de Bretagne entouré de veuves et d'orphelins et couronné par deux anges; mais l'édifice et les peintures périrent dans la guerre de 1529.

Messer Aldobrandino, évêque de Cortona, garda long-temps Buffalmacco à son service. Il lui fit peindre, entre autres choses, la chapelle et le tableau du maître-autel de son évêché; mais nous

n'en parlerons pas davantage, ces ouvrages ayant été détruits lorsque l'on restaura l'église et le palais épiscopal. On conserva seulement quelques-unes de ses peintures à San-Francesco et à Santa-Margherita.

De Cortona, Buonamico se rendit pour la seconde fois à Assise, pour orner de fresques, dans l'église souterraine de San-Francesco, la chapelle du cardinal Egidio Alvaro, qui le récompensa libéralement. Enfin, après avoir travaillé dans toute la Marche, il s'arrêta à Pérouse où il peignit à fresque, à San-Domenico, dans la chapelle des Buontempi, l'Histoire de la vie de sainte Catherine, vierge et martyre. Ensuite il représenta, dans l'église de San-Domenico-Vecchio, Catherine, fille du roi Costa, convertissant certains philosophes à la religion du Christ. Buonamico se surpassa dans cette composition, que l'on peut regarder comme son chef-d'œuvre. Aussi les habitants de Pérouse exigèrent-ils qu'il peignît sur la place saint Herculan, évêque et protecteur de la ville. Dès que le prix eut été arrêté, ils lui construisirent un petit atelier formé de planches et de nattes de jonc, pour le dérober à la vue du public. Mais à peine dix jours étaient-ils écoulés, que tous les passants ne cessèrent de l'importuner en lui demandant à grands cris s'il n'allait pas bientôt terminer sa besogne. Buonamico résolut de leur jouer un tour pour les punir de l'ennui qu'ils lui causaient : son travail achevé, il le montra au peuple qui en fut très-satisfait et voulut de suite jeter à terre les échafaudages; mais Buonamico s'y

opposa en disant qu'il avait encore besoin de deux ou trois jours pour opérer quelques retouches à sec. Dès qu'il se vit seul, il remplaça le diadème d'or de l'évêque par une guirlande de goujons qu'il avait modelée en plâtre, et le jour même il paya son hôte et partit pour Florence. Deux jours après, les Pérugins, ne voyant plus leur peintre, demandèrent à son hôte ce qu'il était devenu. A la nouvelle de son départ, ils coururent découvrir saint Herculan, qu'ils trouvèrent majestueusement décoré de goujons. Furieux de cette insulte, ils se plaignent aux magistrats et envoient en toute hâte des cavaliers à la poursuite de Buonamico, qui déjà se reposait tranquillement à Florence, fort peu inquiet des malédictions dont le chargeaient les Pérugins, qui n'eurent d'autre parti à prendre que de faire enlever, par un peintre de leur ville, la couronne de goujons, et rétablir le diadème du saint.

De retour à Florence, Buonamico fit de nombreux ouvrages, mais je me contenterai de parler d'une Vierge, tenant dans ses bras l'enfant Jésus, qu'il peignit à fresque, à Calcinaia, pour un paysan qui ne le payait qu'en paroles. Buonamico, peu accoutumé à se contenter d'une semblable monnaie, se rendit un matin à Calcinaia, et convertit l'enfant Jésus en un petit ourson. Peu de temps après, le paysan vit ce fatal changement. Désespéré, il supplia Buonamico de faire disparaître le hideux ourson, jurant qu'il était prêt à payer son double travail. Notre artiste y consentit, et après avoir préalablement empoché l'argent, il n'eut qu'à passer une éponge sur

l'ourson qu'il avait peint avec des couleurs à l'eau; mais je serais trop longtemps si je voulais décrire tous les tableaux de Buonamico Buffalmacco, et raconter toutes les charges dont il égaya la maison de Maso del Saggio, rendez-vous de tous les bons vivants de Florence.

Devenu vieux et infirme, et plus chargé de dettes que d'argent, Buonamico fut placé, par la confrérie de la Misericordia, dans l'hôpital de Santa-Maria-Nuova. Il y mourut en 1340, à l'âge de soixante-huit ans. On l'enterra dans le cimetière des pauvres. Ses ouvrages, estimés pendant sa vie, ont toujours été comptés depuis au nombre des choses remarquables de son temps.

Nous n'ajouterons rien à ce que notre auteur nous raconte de Buonamico Buffalmacco. Si l'on veut compulser à son endroit les vieux chroniqueurs de Florence, on pourra rassembler sur lui un assez bon nombre d'anecdotes plus ou moins grivoises, et de reparties plus ou moins scandaleuses. Le Vasari en a assez dit pour marquer son humeur et faire comprendre une des causes de sa grande popularité dans les premiers temps de l'école toscane. Cependant on s'abuserait beaucoup, si sur la foi de quelques écrivains modernes, jaloux d'ajouter quelque chose du leur aux vieilles traditions, on admettait que le Buonamico dut seulement sa célébrité à

ses saillies et à ses aventures joyeuses. Ses œuvres conservées prouvent incontestablement sa supériorité, et l'on comprend fort bien ce que rapporte à son égard le Sacchetti dans sa trente-sixième nouvelle. Plusieurs peintres sont rassemblés et confèrent sur l'art. Maître Andrea Orcagna, l'un d'eux, demande quel a été, dans l'école, le plus grand peintre sans compter le Giotto. Les uns soutiennent que c'est Cimabue, les autres que c'est Stefano, ou bien encore Bernardo Orcagna, et plusieurs préfèrent à tous le Buffalmacco. Au milieu de la discussion ouverte, intervient Taddeo Gaddi, vénérable débris d'une autre génération, qui leur dit avec l'esprit de conciliation et de regret naturel aux vieillards : « Jeunes gens, tous ces hommes ont été « de bons et habiles artistes, mais l'art depuis eux « a dégénéré et tous les jours dégénère. »

Buffalmacco, sous tous les rapports, a été un des maîtres les plus importans de son époque. L'influence de son talent, de ses principes et de son style est évidente ; on l'a retrouvée à Florence, longtemps encore après lui, et c'est à propos de cela que nous consignerons ici quelques considérations que nous croyons assez utiles.

On a déjà pu voir combien les recherches incertaines de Cimabue et ses vagues efforts pour opérer la rénovation de l'art avaient été consciencieusement repris par Giotto, et surtout intrépidement poussés par lui. La réussite fut immense. Jamais homme, mieux que Giotto, n'avait répondu à son rôle et rempli sa mission. Le caractère inflexible et

hautain de Cimabue avait sinon ouvert la voie, au moins marqué le point de départ.

Il faut des génies fermes et constants pour indiquer les premiers mouvements; il faut des talents souples et actifs pour les accroître en les manifestant. Giotto, comme tous les grands vulgarisateurs, eut une adresse infinie, une inépuisable fécondité, une incroyable audace, un irrésistible entraînement. A lui seul, il semble avoir consommé une révolution dans son art. En effet, si l'on pouvait attacher aux efforts de Giotto le sens rigoureux qu'on leur a prêté, et voir dans ces efforts une véritable rébellion contre les préceptes imposés par la religion et les formes consacrées par la tradition, on serait forcé de reconnaître qu'il eût été impossible à la théocratie la plus forte d'en venir à bout.

Que sera-ce donc, si l'on ne doit pas séparer le Giotto du cortége de ses contemporains et de tant de grands hommes sur la valeur et la mission desquels il est de toute impossibilité qu'on se méprenne? Donc, s'il était vrai que jamais il eût existé une tradition symbolique, et mystique dans le sens pur de ces mots, il était impossible qu'elle se maintînt longtemps et exclusivement. Giotto avait regardé la nature avec intelligence, il avait caressé son imitation avec amour : le moment de ces démarches était venu, puisqu'elles se trouvèrent dans un si exact rapport avec les appétits artistiques de son temps. Or, il faut penser à l'énorme activité de cet homme dont l'apostolat traversa en tous sens l'Italie et s'étendit jusqu'en France.

Le nombre des élèves du Giotto, si l'on cherchait à le rétablir, passerait peut-être toute croyance; et il suffit, a-t-on dit, pour s'en faire une idée, de lire dans les archives du dôme de Florence cette quantité de noms obscurs mêlés à ceux de Taddeo Gaddi et de l'Orcagna. Mais ce n'est pas tout; cette masse d'élèves était tellement acquise aux principes du Giotto, qu'à l'exception d'un certain nombre d'hommes indépendants ou capables de marcher, parce qu'ils étaient forts par eux-mêmes, la plupart se bornèrent plutôt à le singer qu'à le continuer en progressant. L'engouement de la foule pour les triomphes du Giotto fut monté à ce point que beaucoup de talents s'immobilisèrent et crurent probablement qu'il n'était pas donné à l'humanité d'aller plus loin. Il est au moins permis de le penser, quand on a sous les yeux les éloges sans restrictions et sans retenue du Dante, de Pétrarque, de Boccace et de Jean Villani, l'historien de Florence. Ce fait mal observé, et exagéré suivant l'ordinaire, a donné à croire à plusieurs auteurs qu'après la mort du Giotto il y eut un temps d'arrêt dans les progrès de la peinture, et une sorte de décadence passagère. Le vieux Gaddi était peut-être sous ces impressions, faites surtout pour tromper un contemporain intéressé dans la question, lorsqu'il répondit à la demande de l'Orcagna. Mais le vieux Gaddi avait tort, lui-même n'avait pas reculé, et l'homme auquel il parlait était déjà loin du Giotto. Cependant il faut reconnaître qu'il est toujours doux pour le vulgaire de trouver une ornière à suivre,

et que, dans ces temps, le sentiment de l'individualité qui ne faisait que naître s'ignorait encore chez la plupart des travailleurs. Ce fut un pas énorme pour eux d'avoir abandonné la routine byzantine pour entrer dans une voie nouvelle, et s'habituer à calquer le Giotto comme ils calquaient ou le Giunta ou Margaritone, ou maître Apollonio.

Or, c'est là où nous voulions précisément en venir; dans de telles circonstances, dans un tel engouement, il devait bien se trouver quelques hommes aussi peu enclins à se complaire dans le présent que mal disposés à se confier à l'avenir. Toutes les nouvelles acquisitions, toutes les nouvelles espérances, tout le grand changement, toute l'œuvre enfin du Giotto fut mise par eux en suspicion. Ces esprits méfiants, portés à tout croire impossible ou dangereux, sont souvent d'ordre différent, et qu'il faut avoir garde de confondre. Dans ce flot d'aveugles, d'infirmes et de brutes, qui rendent parfois si dures aux vrais talents les époques de transition, il ne faut pas étourdiment s'aviser de ranger des hommes d'une toute autre étoffe, d'une toute autre signification. Il y a des génies fermes et sévères qui sont nés pour maintenir ce qu'ont maintenu les ancêtres, et pour s'enterrer noblement dans le passé quand l'avenir déborde. Dieu nous garde d'être jamais à la suite de ces hommes-là; mais Dieu nous garde aussi de les juger témérairement! Ces hommes peuvent avoir plus que nous l'intelligence du mérite inhérent aux choses qu'on abandonne, si nous avons plus qu'eux la conscience de la valeur

des choses après lesquelles nous courons. Du reste, bien que nous ne puissions jamais sympathiser avec eux, nous devons admettre que parmi ceux qui s'efforcent à prolonger les choses qui sont arrivées à leur déclin, et parmi ceux même qui s'épuisent à vouloir retourner vers les choses révolues et à recréer les choses définitivement mortes, il y a d'admirables talents et d'admirables caractères. Partout on trouve le troupeau et son élite ; et il convient de dire que, dans les grands conflits de goût et les grandes révolutions d'école, chaque camp a ses maîtres tranquilles et forts, et ses écoliers criards et inintelligents. L'histoire s'occupe peu des derniers.

Il ne faudrait donc pas croire que ce soient des hommes peu intéressants à connaître que les derniers champions de l'école byzantine, dont l'histoire a gardé les noms et dont le Vasari nous raconte la vie et les travaux. Ce vieux Margaritone, cet artiste estimé, encouragé, applaudi par toute l'Italie pendant la plus longue et la plus productive carrière, n'était point un homme ordinaire. Ce peintre, qui envoyait son grand Crucifix de Santa-Croce, son rude travail byzantin, au fier Gibelin Farinata degli Uberti, aimait l'art à la façon dont celui-ci aimait Florence. Il voulait son salut et combattait sa liberté. Michel-Ange, homme universel comme Margaritone, et célèbre comme Margaritone l'avait été, n'a-t-il pas, lui aussi, cru devoir maudire la peinture nouvelle et pleurer l'art ancien? Et puis, beaucoup de ces Byzantins entêtés marchèrent cependant, mais à leur manière. Giotto leur avait forcé la main, mais ils la forcèrent

en plus d'un point aux élèves du Giotto. Ugolino de Sienne, par entêtement, Cavallini de Rome, par dévotion, Buffalmacco, malgré sa conduite irrévérente, et l'Orcagna même, malgré son ambitieuse assiduité, retinrent volontairement beaucoup de la tradition byzantine, et trouvèrent cependant le secret d'être encore grands, non seulement parmi les continuateurs étourdis du Giotto, mais encore parmi ses élèves les mieux inspirés. C'est là un point sur lequel nous reviendrons bientôt.

Ici, il nous semble qu'il ne serait pas déplacé de se demander enfin d'une manière un peu positive ce que fut l'art byzantin dans son allure, dans ses mobiles, dans ses résultats, ce qui n'est pas certes une question simple, quoi qu'il en puisse paraître. En effet, il serait fort difficile d'accorder entre eux les différents auteurs qui en ont parlé et qui ont cherché à le définir. Quant à nous, leurs nombreuses contradictions, leurs interminables variations, nous disposeraient assez à trancher la difficulté comme plusieurs l'ont fait, et à comprendre sous la dénomination d'art byzantin tout l'art du moyen-âge; car cette dénomination, qui ne manque pas d'une certaine justesse, qui n'a rien de personnel chez nous, et de bien imprévu pour personne, permet de couper court à la discussion et embrasse fort bien, dans le champ vague qu'elle ouvre, cette infinité de nuances et de diversités auxquelles on a donné tant de noms souvent inintelligibles et souvent arbitraires. Il faut bien par un moyen quelconque les ramener à l'unité. Mais alors nous devons dire avec un peu

de précision ce que nous semble avoir été le moyen-âge à propos d'art. Le moyen-âge fut donc à notre sens une époque où l'artiste n'eut guère, au fond, d'autre mobile que la nécessité, d'autre inspiration que l'instinct, d'autre règle que le hasard. Tous les monuments que cette époque nous a laissés ont un caractère d'incohérence et de monotonie qui nous paraît jusqu'ici avoir été mal expliqué. D'abord, ce double et indivisible cachet que nous leur attribuons, et qui en réalité a frappé tout le monde, n'a été franchement exprimé par personne. Chacun a été empêché par son système ou religieux, ou philosophique, ou littéraire; chacun a été amené à exagérer les naïfs témoignages de ses inspirations personnelles; chacun s'est cru obligé de les scinder afin d'en masquer une partie. Les admirateurs exclusifs de l'antiquité grecque ou romaine ont surtout fait saillir le côté incohérent de l'art du moyen-âge; ils auraient craint, en appuyant autant sur sa monotonie, d'être entraînés à avouer l'existence et la consécration chez lui de certaines règles. Le côté incohérent faisait seul leur affaire. En poussant à la roue, ils devaient arriver facilement à faire passer cette incohérence pour de la pure barbarie dérivant d'une complète ignorance. Les promoteurs actuels de la rétrogradation prétendue catholique ont passé, au contraire, sous silence le malencontreux côté de l'incohérence qui les gênait et pouvait faire croire à la liberté ou à l'indiscipline des travailleurs, pour ne laisser apercevoir que celui de la monotonie qui les arrangeait mieux. Avec un peu d'aide et de fa-

çon, la monotonie se vit changer par eux en constance, en unité, en harmonie, dérivant d'une haute moralité et de la prudence sacerdotale.

Le malheur est que de part et d'autre il n'est rien de tout cela. Les systèmes exclusifs, comme nous nous sommes déjà efforcés de le signaler, sont trop inhabiles à formuler, pour nos arts au moins, une poétique suffisante, et capable de rendre un compte exact de toutes les variétés de formes et de goût qu'ils ont pu et peuvent revêtir, aussi bien dans le passé que dans l'avenir. Le moyen-âge, en fait d'art, ne fut ni ignorant ni barbare ; il ne fut non plus ni soumis ni réglementé. Son incohérence résulte plutôt de son indifférence totale en fait de principes et de règles; de même que sa monotonie provient surtout d'un abandon nonchalant qui le tournait à la routine. Et, en effet, pourquoi donc le moyen-âge aurait-il été ignorant, comme tant de déclamateurs se sont plu à le dire? L'impatronisation du christianisme et des races barbares avait-elle ruiné et fait disparaître les éléments acquis de la science et de l'art antique? Pas le moins du monde. Elle avait pu sans doute y aggraver un certain désordre; mais ce désordre préexistait à un degré frappant, comme nous l'avons déjà prouvé.

Et quelle était la cause de ce désordre avant les désastres et la dissolution de l'empire, si ce n'est l'indifférence dont nous parlons? A la fin du règne des Trajan et des Antonins, alors que Pausanias achevait à peine son livre, au temps des Septime et des Alexandre-Sévère, des Caracalla, des Gallien, des

Aurélien et des Probus, au milieu des plus vastes travaux, quand les artistes grecs et romains méconnaissaient déjà les principes anciens et négligeaient les règles les plus consacrées, les ignoraient-ils? Assurément non. Quand, par exemple, la sculpture dégradée tombait dans l'oubli le plus effronté des types élaborés par une si longue et si glorieuse succession de grands maîtres, quand elle se traînait dans la plus grossière inobservance du mouvement, de l'ensemble, des longueurs, des attaches, des plans et des lignes, que s'était-il passé de nouveau pour expliquer cette abjection, ou plutôt ce cynisme? La secte nouvelle, les hordes barbares, n'avaient point frappé encore de leur marteau la statuaire antique. Elle était toujours radieuse sur son piédestal. Les canons qu'avait rédigés Polyclète de Sicyone, ceux qu'Agoracrite, l'élève chéri de Phidias, avait recueillis sous la dictée de son maître, et ceux de tant d'autres conservés par la tradition, circulaient encore dans les ateliers alors qu'on s'en moquait déjà. La satiété, le dégoût, la désaffection, et puis l'indifférence, pervertissaient les principes, inutilisaient la science, méprisaient les règles. Mais ces principes, cette science, ces règles, couraient les rues. Tous les monuments de l'art encore intègres les montraient à qui voulait les voir; et, si après mille ans, en mesurant et en étudiant leurs ruines, les artistes de la renaissance ont pu reconquérir autant qu'ils l'ont voulu la science et le goût antiques, il faut bien reconnaître que les derniers temps de l'empire avaient tout laissé aller à la débandade, plutôt par

paresse et par ennui que par ignorance. Le moyen-âge renchérit sur ces dispositions, mais voilà tout. Et qu'on ne croie pas que nous n'ayons le droit de parler ainsi que des premiers temps du moyen-âge, que de l'époque constantine, alors que les déclamations des rhéteurs et les démonstrations des professeurs du paganisme s'entendaient encore dans l'empire; alors que les livres des Philostrate et des Longin, qui traitaient du beau et du sublime, étaient encore frais et populaires. Nous pouvons avec confiance continuer la même appréciation du moyen-âge pendant sa durée entière, et particulièrement à l'égard de nos arts. Si Rome fut souvent envahie, si ses monuments furent saccagés, si ses écoles se fermèrent, si ses ouvriers se dispersèrent, si Athènes, Antioche, Naples, Ravenne et les autres grands centres savants et artistiques de l'ancien empire eurent le même sort, Constantinople au moins y échappa; Constantinople dont les musées et les bibliothèques, les palais et les églises, regorgeaient de tous les modèles et de tous les éléments que la puissante volonté de Constantin, de Théodose, de Justinien y avaient concentrés à différentes reprises; de tous les objets précieux que la misère et la terreur des provinces avaient dû y faire refluer. L'école constantinopolitaine n'était donc point une école ignorante; son érudition au contraire était immense. Elle avait en main l'héritage accumulé du savoir et du génie de chaque pays et de chaque siècle. Ses patriarches et ses empereurs même ont souvent été des puits de science: comme Photius, qui analysait de mémoire

toute une bibliothèque; comme Constantin-Porphyrogénète, qui se prit un jour à passer en revue toutes les spécialités de la science humaine, depuis les secrets les plus importants de l'administration de l'empire jusqu'aux recettes les plus infimes des derniers métiers. Or, n'est-il pas avéré, par les travaux encore subsistants et par les témoignages écrits, que les artistes constantinopolitains ou leurs adeptes ont sillonné en tous sens l'Europe pendant le moyen-âge? Le fait donc de l'ignorance, en matière de science et d'art, n'était point celui qu'on devait faire sonner le plus haut, ni celui par lequel on devait chercher à caractériser le moyen-âge. Un inexprimable ennui de la science antique, une insurmontable apathie pour ses exigences, une perpétuelle indifférence pour ses formules, voilà certes ce qui rend mieux compte des longs tâtonnements, des bizarres essais, et des vicieux amalgames à travers lesquels ont opéré les artistes du moyen-âge. Sans cette disposition singulière et jusqu'ici peu observée, sans cette disposition à laquelle sans doute le christianisme devait pousser dans l'intérêt de la civilisation, il y aurait eu immanquablement, dans un moment quelconque, ici ou là, dans un coin ou dans un autre, une tentative précoce de restauration et de replâtrage de la civilisation antique. Quelque artiste, au moins, fatigué de voir autour de lui méconnaître, confondre, abattre tant d'œuvres antiques, pour en compiler, pour en amalgamer avec négligence les matériaux et les fragments, se serait assurément pris d'un beau zèle, et, s'informant des lois de leur

harmonie, aurait cherché à la reproduire dans une humble imitation. Mais non; l'indifférence et le dégoût étaient là qui veillaient avec une rigueur qui tient vraiment du mystère. Pas une tentative ne fut faite dans ce sens pendant plus de mille ans, pas un symptôme de regret, pas un mouvement d'élan. L'art antique s'était lui-même démoralisé; sa forme avait été maudite; et, pour le relever utilement de l'anathème, les temps n'étaient pas mûrs encore. Il suffisait probablement au moyen-âge de conserver les éléments et les œuvres sans s'y laisser passionner ni éprendre. Il fallait alors au moyen-âge recueillir d'une main et disperser de l'autre, conserver et détruire à la fois pour que tout ne se perdît pas, et que rien n'allât trop vite. Et ce n'est pas une petite remarque à faire, que les hommes et les races peu propres à la double fonction dont nous parlons aient tous été tordus et dissipés dans leurs entreprises.

Constantinople eut le dépôt de la science, mais il lui fut défendu d'en rien faire, d'en rien tirer pour son bien et pour sa gloire. L'institut du grand Cassiodore, entièrement tourné vers la docte antiquité, n'eut pas de longues suites, et fut balancé quelque temps après par les saintes fureurs de Grégoire-le-Grand. La race gothique avec ses princes au génie vif et brillant, si disposée à se civiliser et à rappeler bientôt les temps de l'empire, fut anéantie partout en Italie, en France, en Espagne, tandis que les races féroces et réfractaires, comme les Huns, les Vandales et les Lombards même, ne purent également prendre racine nulle part. Il

fallait à la fois que la dissolution de l'antiquité se consommât, et que cependant ses richesses ne se perdissent pas. C'est dans ce sens, on peut le dire, qu'ont travaillé les hommes forts du moyen-âge. C'est dans ce sens que la Providence les a servis, afin que l'humanité fût assez long-temps protégée par l'idée chrétienne, assez long-temps maniée et assouplie par elle, pour que l'époque de la renaissance vînt remettre en honneur les précieuses acquisitions du monde ancien, sans toutefois s'encombrer de ses inutilités et de ses produits mauvais. Autrement, les grands hommes qui devaient consommer l'initiation des temps modernes, en appelant à eux le génie de l'antiquité, auraient couru le danger d'évoquer avec lui ses monstrueuses débauches, et de noyer encore les peuples sous le flot infect de ses brutalités.

A présent que nous croyons avoir indiqué quelle est la vraie cause de l'incohérence des produits du moyen-âge, et en remettant à plus tard d'indiquer de même quels ont été les motifs de leur monotonie, il convient de se demander ce que fut la renaissance, et à quelle époque on doit la faire remonter.

La renaissance, ce magnifique mouvement qui couronna si bien le moyen-âge, qui répara et agrandit l'humanité, et qui honore encore le christianisme par lequel il fut fomenté; la renaissance, dont le beau nom, trouvé par la sagesse des peuples, commence aujourd'hui à être calomnié par un purisme dévot; la renaissance dans les arts est le retour de l'ordre:

non pas de cet ordre théocratique ou académique dans lequel toute individualité se comprime, se tait et s'ignore; non pas de cet ordre factice et menteur que des volontés hostiles et des intérêts contraires au libre épanouissement de l'homme s'arrogent le droit de créer; mais bien de cet ordre vrai qui naît du cours des choses et auquel se vouent seulement les hommes désintéressés et convaincus; mais bien de cet ordre qui lie et harmonise toutes les tendances, tous les instincts, toutes les facultés et les pousse à leur développement suprême en leur ouvrant toutes les voies.

Maintenant, où finit le moyen-âge et où commence la renaissance? C'est là une question épineuse qu'il y aurait un grand profit à scruter, dont l'étude apporterait une vive lumière et sur laquelle jusqu'ici on a glissé et on s'est prononcé avec une légèreté et une suffisance également déplorables. On dirait à voir le peu de souci qu'on s'en est donné, qu'il est de petite conséquence de confondre les limites de ces deux grandes évolutions de l'intelligence humaine. Mais par quelle distraction fait-on donc en même temps un si grand bruit des marques frappantes qui distinguent ces deux époques, et raisonne-t-on à perte de vue sur les inspirations et les principes contraires qui les séparent profondément? Est-ce que ces marques, ces inspirations, ces principes, ne peuvent être aperçus que dans ces milieux? est-ce que le moyen-âge a fini, est-ce que la renaissance a commencé dans une naïve communauté de sympathies, d'opinions et d'efforts, à ce point qu'on

ne puisse démêler ce qui leur peut appartenir en propre, ce qui doit se reporter et s'attribuer exclusivement au moyen-âge prêt à s'évanouir, ou à la renaissance prête à rayonner? Si cela est, il faut le dire, au moins; car, en fait de théorie et d'histoire, ces sortes d'aveux préviennent beaucoup d'écarts et d'erreurs. Et le terrain de nos écoles, le champ de nos croyances, ne seraient pas médiocrement balayés et rendus praticables, si tous les gens qui se mêlent d'écrire et de parler, et qui n'ont pas réfléchi à la transition délicate dont nous nous occupons ici, consentaient à ne pas se répandre néanmoins en distinctions et en délimitations tranchantes. Beaucoup de gens croiraient alors qu'entre le double terme où l'art du moyen-âge bien connu, bien apprécié, était en pleine vigueur, et où l'art de la renaissance, également compréhensible et lisiblement écrit, régnait sans partage, il y avait un art intermédiaire et neutre participant de l'un comme de l'autre; empruntant son éclat et ses mérites aux principes et aux allures conservées de l'un, ainsi qu'à ses regrets; aux recherches et aux essais de l'autre, ainsi qu'à ses espérances. Mais un parti si sage, qui semble si voisin du vrai, et qui n'empêche pas qu'on en approche davantage, qui au contraire invite à fouiller mieux les choses et à les regarder de plus près, ne convient pas aux aigles de la critique exclusive. A ces fortes intelligences qui, en quelques pages, en quelques lignes peut-être, résumeraient l'histoire du monde, il faut de grandes masses qui puissent supporter le poids de leurs grandes pensées. Il faut à

ces puissances qui se sont donné la mission de débrouiller le chaos de l'histoire, les hautes prérogatives qu'une pareille responsabilité réclame; il faut qu'il leur soit permis de couper et de tailler dans le vif, et d'imposer à leur gré le caractère et le nom aux choses. Le malheur est qu'en réalité les époques ne se soudent pas l'une à l'autre de manière que leurs joints soient faciles à rencontrer, que les faits de l'histoire et les œuvres de l'art ne se produisent pas de manière qu'une méthode aussi hardie et aussi expéditive nous les puisse livrer et expliquer isolément. En effet, quand on a coupé la vie de l'art par morceaux, et qu'à chacun on a attaché une étiquette, si adroitement que soit faite la section, si heureusement que soit nommée la partie, on est encore loin de pouvoir rien professer avec sécurité et justesse. Nous croyons qu'on ferait mieux de dire bonnement comment se passent les choses dans les arts, d'autant que, comme elles se passent, il y aurait encore un bien grand attrait et un bien réel profit à les regarder ; car ce ne serait pas sans doute un fastidieux spectacle, ni une recherche stérile, que de voir l'immense enchevêtrement et de suivre les profondes infiltrations de deux arts, de deux principes en présence, aux prises dans les mêmes écoles, dans les mêmes œuvres, chez les mêmes hommes. Alors chacun comprendrait combien les formules jalouses, locales, étroites, rigoureuses, incapables d'expliquer l'art du passé, ont dû être incapables aussi de le féconder autrefois, comme elles sont incapables encore de le raviver aujourd'hui. Chacun comprendrait que l'art

n'a d'absolu et d'immuable que son essence ; et que sa forme, depuis que l'homme a été affranchi des jougs anciens, a dû être sans cesse relative et variable. L'étude scrupuleuse, la constatation exacte des secours que se sont portés l'un à l'autre, des obstacles que se sont suscités tour à tour le moyen-âge et la renaissance, fixeraient sur ce que l'on doit penser des motifs, des intentions, des règles absolues, que la critique moderne leur suppose, en apportant si peu d'attention dans les examens, et tant de prétentions dans les jugements. On comprendrait peut-être que, loin d'avoir jamais été exclusives et appuyées sur des abstractions pures, les florissantes écoles sont nées des circonstances et des sympathies autant que des principes, et que les grandes œuvres sont filles des vieilles coutumes et des ardentes nouveautés. Et puis, si cela est, quelle plus belle, quelle plus abondante étude que de chercher, au sein de chaque grand monument de l'art, dans quelle mesure assistent, se confondent ou luttent les souvenirs du passé et les pressentiments de l'avenir ! Que de choses viendraient ainsi s'expliquer d'elles-mêmes, et qu'on ne soupçonne pas ! Que de choses que l'on connaît fort bien, mais auxquelles on ne prend pas garde, appelleraient l'attention! Serait-ce, en effet, un soin inutile et sans fruit pour l'histoire et la théorie de l'art, que de voir éclore et de suivre dans leurs développements les écoles fondées alors, dans des pays différents, mais dans les mêmes années; sous des circonstances opposées, mais sous des inspirations pareilles?

Quand le génie du moyen-âge, longtemps retenu et impatient de monter enfin à son apogée, annonce, par sa propre plénitude, que les jours de son déclin vont bientôt venir, on verrait poindre déjà le génie de la renaissance. Dans leur naïve union, sous leur mutuelle influence, ont surgi des œuvres sans doute virginales, mais au sein desquelles est allumé déjà le feu des désirs, et déposé le germe des combats qui sont réservés aux temps qui suivront. L'héroïque courage, la sainte confiance de Grégoire VII constataient à peine la consommation de l'œuvre catholique et le triomphe de l'idée qui, depuis Constantin, agitait le monde pour le transformer, que la première aurore de la renaissance était déjà levée. Le vieux Buschetto construisait sa basilique peu de temps après, l'an 1000, alors qu'Azon et les autres Normands édifiaient leurs cathédrales. En Italie comme dans le Nord, en Espagne comme dans la Germanie, un mouvement sympathique avait circulé et partout s'était fait sentir. Les grands mobiles de l'art, longtemps comprimés, longtemps amortis, reprenaient une vie nouvelle et préparaient leur futur essor, par un aveu naïf de la personnalité humaine et une confiante renonciation à la routine. Dans le Nord comme dans le Midi, on commençait à ne plus vouloir se traîner dans les errements de l'art byzantin, ni s'enfermer davantage dans des œuvres qui ne restaient peut-être avant tout anonymes, que parce que l'inspiration et l'originalité leur manquaient encore. Dans le Nord comme dans le Midi, l'art cherchait sa voie : il échappait aux nécessités brutales, il s'affranchis-

sait des richesses grossières, il se confiait davantage au calcul pour trouver l'harmonie, il s'abandonnait davantage à la personnalité pour conquérir enfin une physionomie. C'est alors que le grand coup des croisades vint tout précipiter et tout faire aboutir. On retiendra tout ce qu'on voudra, on retiendra tout ce qu'on pourra du passé, l'avenir a envahi le monde. Le moyen-âge aura beau s'indigner et se roidir après contre la renaissance qui le déborde, la renaissance sera partout: et dans les œuvres que le moyen-âge aura pu croire les plus intimes, la renaissance se fera reconnaître aux yeux attentifs. Combien donc alors est confondu l'esprit de schisme et d'exclusion qui appauvrit le domaine de l'art, et qui le ruinerait complètement s'il ne se faisait pas obstacle à lui-même, à cause des idées contradictoires qu'il épouse et qu'il maintient à la fois avec une égale fureur! Car viendra-t-on maintenant expliquer dans des formules aigres et cassantes, par le spiritualisme chrétien d'un côté, et le matérialisme païen de l'autre, par la foi et par le doute, par le dévouement et l'égoïsme, par la moralité et par l'immoralité, des œuvres qui ont coulé de la même source?

Les écoles du Midi et celles du Nord n'ont-elles pas été en même temps abritées sous la même protection et sous la même sympathie? Bien qu'elles aient revêtu des formes différentes, bien que les circonstances, bien que les matériaux préexistants et l'esprit particulier des peuples aient diversifié leurs œuvres, ne les ont-elles pas néanmoins consacrées

aux mêmes instincts et aux mêmes croyances? Il ne faut donc pas dans l'héritage de l'art, au gré des systèmes et des calculs étrangers et ignorants, prendre ceci d'un côté, et jeter cela de l'autre. Les véritables amis de l'art y perdraient trop. Il vaut mieux, au contraire, chercher les signes de fraternité. Cette étude est plus savante, plus productive, elle entre davantage dans le cœur des choses, et n'en comprend pas moins bien pour cela leur surface. Ce n'est point une pauvre veine à ouvrir dans les mines de l'art, que la recherche de ce qu'ont de commun et de solidaire les efforts des écoles gothiques de la France et de l'Allemagne, avec les principes, les recherches et les affections des écoles renaissantes de l'Italie. Dans les monuments de toutes sortes qu'elles nous ont laissés, il y a d'autres rapprochements à faire que ceux de leur date et qui témoignent mieux encore du lien qui les unit et qu'on aurait tort de vouloir rompre aujourd'hui au détriment des écoles italiennes, comme on a eu tort de les rompre dans les derniers siècles au détriment des écoles gothiques. Qu'on cherche donc les souvenirs de l'école byzantine, la transmission des matériaux du monde antique, les importations capricieuses des Orientaux et des Arabes, la foi et l'accoutumance anciennes, le doute et l'activité modernes, dans ces œuvres que la mort d'une civilisation et la naissance d'une autre ont si magnifiquement inspirées; qu'on les y cherche, ils y sont. Ils y sont aussi bien dans les œuvres vénitiennes, pisanes, florentines, du douzième siècle, dans les basiliques,

dans les baptistères, les campaniles élevés par les Marco Giuliano, par les Buono, par les Bonanno, les Guglielmo, que dans les tours, les clochers, les églises entrepris à Saint-Denis et à Chartres, par notre Suger, notre Hilduard. Ils y sont aussi bien, au treizième siècle, dans les œuvres toscanes de Marchione d'Arezzo, de Fuccio de Florence, que dans les œuvres françaises de Robert de Luzarche et de Hugues Libergier, aussi bien dans le Campo-Santo de Niccola de Pise, que dans la sainte chapelle de Pierre de Montereau; aussi bien dans les entreprises si exactement contemporaines d'Erwin de Steinbach et du Lapo.

NOTES.

(1) Voyez le *Décameron*, journée VIII, n. 3, 6 et 9, journée IX, n. 5; et les nouvelles 191 et 192 de Franco Sacchetti.

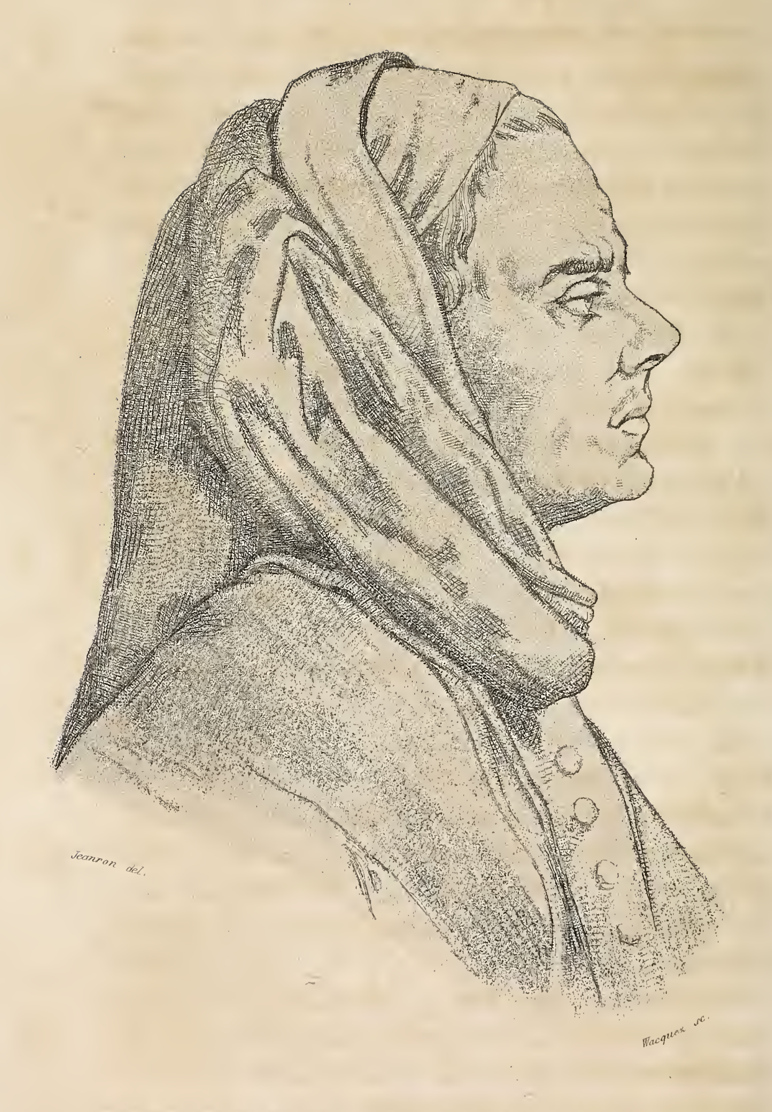
(2) Monier, dans son *Histoire des Arts*, pag. 166, dit que Buffalmacco était élève de Taddeo Gaddi; mais rien ne justifie cette assertion.

(3) C'est-à-dire le château de San-Giovanni-Battista.

(4) Ces peintures de San-Giustino ont été plâtrées.

(5) Giovanni Villani, lib. VIII, cap. 70, raconte minutieusement cette fête.

(6) Voyez le Borghini, *Orig. di Firenze*, pag. 131; et le Manni, *Terme di Firenze*, pag. 27.



AMBROGIO LORENZETTI.

AMBROGIO LORENZETTI,

PEINTRE SIENNOIS.

Certes, nous devons une grande reconnaissance aux artistes qui emploient le génie dont la nature les a doués à enrichir nos villes de monuments aussi utiles que beaux. Nous n'oublierons donc pas Ambrogio Lorenzetti, peintre siennois, qui donna des preuves d'un talent véritable. A Sienne, dans le couvent des frères mineurs, il peignit l'Histoire d'un jeune homme qui, après s'être fait moine, prit l'habit de soldat, passa par les verges, fut pendu, et enfin décapité avec plusieurs de ses compagnons, au milieu d'une effroyable tempête. Lorenzetti réussit le premier à rendre les effets de la pluie, du vent, des ouragans. Habile coloriste à fresque et en détrempe, il travaillait avec une adresse et une facilité extrêmes, comme le témoignent ses belles compositions du petit hôpital de Mona Agnesa, sa Nativité de la Vierge, son Entrée au temple du Grand-Hôpital, et sa voûte du chapitre des Augustins, où l'on voit douze petits sujets faisant allusion aux paroles du *Credo* que les douze apôtres tien

nent écrites sur une tablette. Sur une des parois de la même salle, Ambrogio représenta trois sujets tirés de la vie de sainte Catherine, et le Crucifiement du Christ entre les deux larrons. Au pied de la croix, les Maries soutiennent la Vierge abattue par la douleur. Dans le palais de la seigneurie de Sienne, Ambrogio figura la guerre d'Asinalunga et la paix qui la suivit; ensuite il envoya, dit-on, un tableau en détrempe à Volterre, décora avec plusieurs autres artistes une chapelle à Massa, où il laissa un tableau digne d'éloges, et peignit à fresque, à Orvietto, la grande chapelle de Santa-Maria. A Florence, pour satisfaire ses amis qui voulaient le voir opérer, il peignit à San-Procolo un tableau, et dans une chapelle plusieurs sujets tirés de l'histoire de saint Nicolas. Il plaça son portrait sur le gradin de cet ouvrage dont la renommée fut telle, que, l'an 1335, l'évêque degli Ubertini, seigneur de Cortona, appela notre artiste pour décorer la moitié de la voûte et les parois intérieures de l'église de Santa-Margherita, qui venait d'être bâtie par les religieux de Saint-François. Le temps a fortement endommagé ces peintures qui devaient être fort remarquables, si l'on en juge par quelques figures qui se sont conservées. Ambrogio se retira ensuite à Sienne, où il passa tranquillement le reste de ses jours. Dans sa jeunesse, il s'était adonné aux lettres avec succès; aussi ses talents et son caractère aimable le firent rechercher par les gens de bien et de mérite, et lui procurèrent des emplois utiles et honorables dans sa patrie. Il vivait plutôt en gentilhomme et en phi-

losophe qu'en artiste, et supportait avec une égale sérénité d'esprit le bien et le mal que lui envoyait la fortune. La modestie et la modération sont des vertus que les artistes devraient cultiver avec autant de soin que leur art. Sur la fin de sa vie, Ambrogio peignit, à Monte-Oliveto-di-Chiusuri, un tableau qui lui fit beaucoup d'honneur. Peu d'années après, il mourut heureusement et chrétiennement, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Ses œuvres datent de l'an 1340 environ (1).

Comme nous l'avons déjà dit, on voit le portrait d'Ambrogio couvert d'un capuchon sur le gradin d'un de ses tableaux à San-Procolo. Nous possédons dans notre recueil plusieurs dessins de sa main, qui montrent son talent comme dessinateur.

Il est de toute certitude que celui que le Vasari a nommé Pietro Laurati, et celui qu'il nomme Ambrogio Lorenzetti, étaient frères. Ils l'étaient par la naissance, ils le furent par leur constante amitié et par leur admirable talent. Tous deux fils d'un peintre obscur qui s'exerçait à Sienne quelque temps avant l'époque où l'école siennoise rédigea ses statuts, ils mirent le nom de leur famille tellement en honneur, qu'on s'étonne que le Vasari l'ait ignoré, au moins pour Pietro. Leur père s'appelait Lorenzo, et quelquefois était désigné sous le diminutif de Lorenzetto. Si le Vasari a lu, ou cru

lire, au bas du tableau de saint François de Pistoia, maintenant perdu, cette inscription : *Petrus Laurati de Senis*, comment a-t-il ignoré celle bien plus intéressante à consigner dans son livre, qui se voyait au bas des compositions importantes de l'hôpital de Sienne, et que voici : *Hoc opus fecit Petrus Laurentii et Ambrosius*, *ejus frater*, 1330. Cette inscription, à défaut d'un examen attentif et minutieux, l'aurait mis sur la voie d'un fait d'ailleurs constaté par d'autres témoignages, à savoir : que les deux frères avaient presque toujours opéré ensemble, et confondu leurs inspirations. L'unique ouvrage, à notre connaissance, qui nous soit resté et que l'on puisse, il nous semble, attribuer aujourd'hui en propre à Pietro, parce qu'il est signé de lui seul, se voit dans le dôme de Sienne. Rien n'est plus frappant et plus complet que la conformité du style et des moyens d'exécution adoptés dans cette œuvre, et dans celle bien plus vaste qu'a de son côté signée Ambrogio, dans le palais public. Cela est si évident, que personne n'a le droit, à moins de retrouver des documents bien positifs, de décider auquel des deux frères appartient le beau travail du Campo-Santo de Pise, qui représente la vie des premiers pères de la Thébaïde, et dont la galerie royale de Florence possède une répétition ou une copie sur bois, également remarquable. De plus, il est bon d'observer que si les deux frères ont évidemment travaillé à frais communs dans Sienne, leur patrie et le lieu de leur installation principale ; il n'y a point de raison pour qu'ils

n'aient pas continué à le faire dans leurs excursions; et rien qu'en lisant attentivement le Vasari, très peu informé sur leur compte, on peut cependant voir que leur absence de Sienne et leur présence ailleurs coïncident toujours assez bien. C'est en même temps qu'ils furent appelés par l'évêque de Cortona, et par les moines de Monte-Oliveto-di-Chiusuri.

Quoi qu'il en soit, les deux frères Lorenzetti furent des hommes d'une grande force dans leur art. Lorenzo Ghiberti, historien plus mesuré que le Vasari, et qui ne s'abandonne guère facilement à l'admiration, professe pour eux un véritable enthousiasme. Dans son manuscrit si souvent mis à contribution par le Vasari, suivant son loyal aveu, il se complaît à décrire leurs ouvrages. Nous les classerons à leur place, lorsque nous remettrons en ordre l'école siennoise, un peu mieux que le Vasari ne l'a fait dans ce volume.

Mais nous devons dire que, bien que le Vasari ne soit pas ici fort en règle, il n'est pas moins étrange qu'on en ait profité pour reproduire, dans ces derniers temps même, les vieilles déclamations sur son injustice et sa mauvaise foi. Le Lanzi l'a cependant vivement et heureusement défendu sur ce point.

On a pu voir à quoi se borne la scélératesse de notre auteur. Il a estropié un nom sur la foi d'une inscription, peut-être illisible déjà de son temps; mais il n'a ni méconnu, ni dédaigné les œuvres.

NOTE.

(1) Ambrogio mourut vers l'an 1360 ; on composa en son honneur les vers suivants :

Ambrosii interitum quis satis dolcat ?
Qui viros nobis longa ætate mortuos
Restituebat arte et magno ingenio.
Picturæ decus vivas astra desuper.

PIETRO CAVALLINI,

PEINTRE ROMAIN.

Depuis des siècles Rome était privée de la gloire que donnent les lettres, les armes, les sciences et les arts, lorsque, par la volonté de Dieu, naquit dans ses murs Pietro Cavallini, à l'époque où Giotto tenait le sceptre de la peinture en Italie. Élève de cet illustre maître qui l'associa aux travaux de mosaïque de la nacelle de Saint-Pierre, Cavallini se montra digne de cet honneur dans ses peintures, aujourd'hui détruites par le temps, de la porte de la sacristie d'Araceli et dans ses fresques de Santa-Maria-di-Trastevere. Il entreprit ensuite, sans l'aide de Giotto, dans la grande chapelle et sur la façade de la même église de Santa-Maria, plusieurs ouvrages de mosaïque qu'il conduisit à bonne fin. Dans ses fresques de l'église de San-Grisogono, il s'efforça de donner de nouvelles preuves de talent, et il y réussit. Il décora de sa main presque toute l'église de Santa-Cecilia-in-Trastevere, ainsi que celle de San-Francesco près de Ripa (1). A San-Paolo, hors des murs de Rome, il orna la façade de mosaïques et la nef

du milieu d'une foule de sujets tirés de l'Ancien-Testament. Dans la salle du chapitre du premier cloître, il exécuta des fresques qui lui acquirent un tel crédit qu'on lui confia le soin de peindre la paroi intérieure de Saint-Pierre entre les fenêtres de la façade. Il y représenta, à fresque et d'une grandeur extraordinaire pour le temps, les quatre évangélistes, saint Pierre, saint Paul, et dans une nacelle bon nombre de figures où l'on trouve mêlée au style de Giotto l'ancienne manière grecque qu'il affectionnait beaucoup. On voit dans cet ouvrage que Cavallini n'épargna aucun effort pour donner à ses figures tout le relief possible. Mais son chef-d'œuvre est à Araceli où il peignit, à fresque, sur la voûte de la grande tribune, la Vierge et son divin fils placés au milieu d'un cercle lumineux et au-dessus de l'empereur Octavien qui adore le Christ que lui montre la sibylle tiburtine. Cette composition s'est bien conservée, parce que la poussière ne peut attaquer les voûtes comme les murailles. Pietro se rendit ensuite en Toscane pour connaître les œuvres de Giotto et de ses élèves; il profita de ce voyage pour laisser à San-Marco plusieurs figures, que plus tard on badigeonnea, à l'exception de l'Annonciation, près de la porte principale. L'église de San-Basilio et un autre édifice de Florence possèdent des Annonciations si semblables à celles de San-Marco, qu'on doit les attribuer également à Pietro. Parmi ses figures de San-Marco, il introduisit le portrait du pape Urbain V dont il ne resterait plus aucun souvenir aujourd'hui, si Fra Giovanni de Fiesole ne l'eût

heureusement introduit à San-Domenico, dans un de ses tableaux.

En retournant à Rome, Cavallini s'arrêta quelque temps à Assise pour voir les monuments élevés par le Giotto et ses élèves, et pour peindre lui-même à fresque, dans l'église souterraine de San-Francesco, le Crucifiement de Notre Seigneur (2). Il fit entrer dans cette composition des cavaliers dont les costumes et les armes sont d'une grande variété et appartiennent à diverses nations. Le haut du tableau est occupé par des anges appuyés sur leurs ailes : les uns se frappent la poitrine, les autres se tordent les mains en pleurant amèrement la mort du fils de Dieu. On croirait que cette fresque a été exécutée en un jour, tant les assemblages de l'enduit sont habilement dissimulés. J'y ai trouvé les armoiries de Gualtieri, duc d'Athènes; mais aucune date et aucune inscription n'indiquent si elles y ont été placées par l'ordre de ce prince. Cela est probable néanmoins, car on reconnaît facilement la manière de Pietro, et Gualtieri vivait alors en Italie. Quoi qu'il en soit d'ailleurs, le tableau mérite de justes éloges et assurément est dû au pinceau de notre artiste.

Pietro peignit encore à fresque plusieurs sujets tirés de la vie de Jésus-Christ, dans l'église de Santa-Maria d'Orvietto, pour le puissant seigneur Messer Benedetto Monaldeschi, fils de Messer Buonconte. Il fit aussi, dit-on, quelques sculptures qui obtinrent du succès. On lui attribue le Crucifix de l'église de San-Paolo, qui parla, l'an 1370, à sainte Brigitte (3). Il laissa plusieurs autres productions du même genre,

mais elles périrent lorsque l'on détruisit l'ancienne basilique de Saint-Pierre.

Pietro était grand travailleur. Il n'épargna aucune fatigue pour rendre son nom glorieux dans son art; bon chrétien, ami des pauvres, il fut vénéré, non seulement par ses compatriotes, mais encore par tous ceux qui le connurent. Dans sa vieillesse, il se distingua par une si profonde piété et par une vie si exemplaire, qu'on le regardait presque comme un saint. Il n'est donc pas étonnant que son Crucifix de San-Paolo ait parlé à sainte Brigitte, et que d'éclatants miracles aient été produits par une de ses Madones que je ne désignerai point autrement, malgré sa célébrité en Italie, et bien que j'aie la conviction qu'elle est sortie de sa main (4).

A l'âge de quatre-vingts ans, Pietro Cavallini mourut à Rome, de tranchées occasionnées par l'humidité des salles où il travaillait. Ses peintures datent de l'an 1364 environ. Il fut enseveli dans l'église de San-Paolo, et on grava sur sa tombe cette épitaphe :

Quantum Romanæ Petrus decus addidit urbi
Pictura, tantum dat decus ipse polo.

Il eut pour élève Giovanni de Pistoia qui laissa dans sa patrie quelques ouvrages de peu d'importance.

Il y a beaucoup de choses à dire sur l'art des

mosaïstes. Nous nous bornerons ici à quelques considérations; les unes pour dessiner mieux les questions que nous avons à cœur d'établir dans ce premier volume ; les autres, pour attirer dès maintenant l'attention du lecteur sur des points auxquels nous reviendrons plus tard. Nous dirons d'abord que l'emploi, l'importance, la prospérité de la mosaïque doivent éminemment servir à caractériser les besoins artistiques de l'Église et les ressources de l'école byzantine pendant les premiers mille ans de notre ère, de même que son abandon, son insignifiance et ses misères actuelles sont dans un parfait rapport avec le génie moderne. En effet, on ne saurait douter que l'esprit dans lequel s'entreprit le mouvement de la renaisssance, et la marche dans laquelle il fut conduit, ne dussent un jour entraîner la mosaïque à sa perte comme plusieurs autres branches intéressantes de l'art. Les écoles de la France, de l'Allemagne et des autres pays du Nord, y renoncèrent franchement, et ne lui permirent aucun accès dans l'ensemble, si hospitalier cependant, de leurs procédés et de leurs moyens. Partout les cathédrales gothiques se privèrent de ce grand élément décoratif des basiliques byzantines. Les écoles italiennes, au contraire, l'accueillirent avec une prédilection toute particulière; mais en s'y attachant trop, en lui faisant subir les progrès que sa nature et son essence ne comportaient pas, elles l'amenèrent tout à fait en dehors de sa sphère et le perdirent.

Nous dirons ensuite que la mosaïque étant en

soi un métier mixte, et se prêtant admirablement au pêle-mêle artistique dans lequel a fonctionné le moyen-âge, elle a, malgré sa fortune mauvaise et son évanouissement final, rendu d'incontestables services et inculqué de réelles qualités à presque toutes les branches de l'art. En effet, née peut-être, comme on l'a dit, d'un besoin de l'architecture, qui devait vouloir tempérer par l'emploi de quelques compartiments colorés la pâle physionomie de ses pavements et de ses aires, la mosaïque finit par pousser l'architecture à une plus riche coloration de toutes ses parties. De plus encore, la mosaïque, ayant pris, pendant le moyen-âge, le premier rang comme moyen pittural, et recevant de sa propre essence, de la nature de ses procédés même et du genre des motifs qu'elle était appelée à traiter, certaines qualités de largeur et de simplicité, elle les remit à la peinture, quand celle-ci lui succéda ou commença à exercer concurremment avec elle. Et assurément, si l'on veut y regarder, on ne pourra pas méconnaître la fidélité de notre observation dans tous les pays où la mosaïque a été primitivement en honneur. Ce cachet de sobriété, cet empire de la masse, cette subalternisation des détails, et ce qui vaut mieux peut-être encore, cette concision du sujet, cette simplicité d'attitudes, tout ce fond enfin si lisible et si net, sur lequel se détache la pensée des maîtres italiens, touchent de plus près qu'on ne le croit aux vieux errements et au spectacle habituel des mosaïques byzantines. Quant à nous, nous sommes tellement convaincus de cette vérité jus-

qu'ici restée sans constatation, que nous ne craignons pas d'en prendre l'initiative. Il nous semble, en effet, que l'aspect tranché de l'école italienne tout entière nous justifie. Nous puisons nos preuves aussi bien dans les œuvres timides et peu colorées de Cimabue et du Giotto, que dans les œuvres hardies et brillantes du Véronèse et du Tintoret; et nous entreprendrions même de démêler encore, sous le large pinceau des Carraches, la localité byzantine, héréditaire dans l'école.

De plus, par la force de ses affinités matérielles, la mosaïque adhère à une foule d'applications auxquelles l'artiste doit être initié. Par l'emploi des matières vitrifiées, la mosaïque touche à la peinture sur verre. Ces deux modes, en apparence distincts aujourd'hui, furent même autrefois presque entièrement confondus, comme nous le ferons voir plus tard dans nos notes sur la vie du fameux peintre verrier Guglielmo da Marcilla. La mosaïque, en s'exerçant, non plus sur un fond plat, mais sur des reliefs, se lia étroitement à certaines branches de la sculpture et servit à leur développement, comme nous en dirons un mot, lorsque nous en serons venus aux admirables tentatives de Jacopo della Quercia, le grand maître, en terres cuites et colorées, en sculptures peintes et émaillées. La mosaïque, par son intelligence des compartiments, devint la souche des marqueteries en bois et en marbre, dans lesquelles Florence et Vérone se distinguèrent particulièrement, et dans lesquelles, ainsi qu'on le verra plus tard, les Brunelleschi et les

Benedetto da Maiano formèrent sous leur direction savante de si habiles ouvriers. Enfin, la mosaïque, par son étude et ses recherches continuelles des mortiers, des ciments, des mastics, des stucs, aida aux progrès dont nous verrons bientôt Duccio de Sienne ouvrir la voie dans son piquant travail du dôme de Sienne, sur lequel nous nous expliquerons, dans la vie de son compatriote Beccafumi, qui fut chargé de l'achever.

On le comprend, les influences morales, les infiltrations poétiques (si ce mot peut se dire) de la mosaïque byzantine, ont eu, suivant nous au moins, assez de gravité et de persistance; de même que ses ramifications matérielles, ses insinuations techniques, que nous n'avons point la prétention d'avoir toutes indiquées et reconnues ici, ont été nombreuses et importantes. Nous avons voulu appeler l'attention sur ce point: mais, à cause de nos bornes, nous devons en rester là. C'est à nos lecteurs curieux à nous suppléer. D'ailleurs nous ne renonçons pas à nous occuper encore du sujet si intéressant de la liaison de tous nos arts entre eux.

En ce moment, il convient surtout de consigner ici un résumé rapide de l'histoire de la mosaïque pour n'être plus forcé à y revenir.

L'art de la mosaïque est très-ancien; et nous pouvons dire que nous ne comprenons guère l'erreur dans laquelle sont tombés plusieurs hommes fort instruits d'ailleurs, qui en attribuent l'invention au règne de l'empereur Claude. Sans vouloir faire passer sous les yeux aucune des nombreuses

preuves qu'a rassemblées, dans son grand ouvrage sur les mosaïques, le cardinal Furietti, nous nous bornerons à dire que son second chapitre traite au long de l'origine de la mosaïque et de son existence chez les Perses, les Assyriens, les Égyptiens et les Grecs. Les preuves historiques, accumulées par le savant et riche prélat, qui fut lui-même un des plus notables possesseurs de mosaïques, sont tout à fait convaincantes. Nous ferons seulement remarquer à ce propos combien la mosaïque dans son origine est un art simple. Rien n'est plus naturel à l'homme que l'esprit et le besoin de symétrie et de compartiment; on les trouve empreints dans ses premiers travaux. La mosaïque, comme beaucoup d'autres applications ingénieuses, en dérive et doit se perdre dans la nuit des temps. Les peuplades sauvages de l'Amérique avaient leurs mosaïques. On montre, dans le trésor de la Santa-Casa, quatre portraits faits en plumes, assemblées par des filets.

Les Romains, qui possédaient la mosaïque à l'état élémentaire, la reçurent, comme tous les autres procédés, de la main des Grecs, à un état plus avancé. Bientôt leur amour du luxe, leur mépris de la dépense, lui donnèrent chez eux une grande extension et lui firent faire de réels progrès, comme le prouvent suffisamment les monuments retrouvés. Dès les premiers temps où l'existence de la mosaïque peut se constater, à Rome, on la voit recevoir une foule d'applications diverses, et par conséquent une foule de noms. L'accord de tous ces noms, donnés aux travaux du mosaïste, suivant les différences qu'on

pouvait distinguer, a été un long thème de querelles et de discussions parmi les amateurs et les savants. Ce sont là des points de pure archéologie, qui importent peu aux artistes et qui nous meneraient loin. C'est pourquoi nous entendons nous taire sur l'épineuse question de savoir ce qu'expriment au juste le lithostrotum, le musivum, le mosibum, le museum, le mosiacum ou musiacum, le pavimentum vermiculatum ou reticulatum et l'opus quadratarium, albarium, tesselatum et sectile. L'usage nous étant propice, nous en agirons sans façon avec toutes ces variétés qui pour nous seront de la mosaïque, et nous renverrons à plus savant que nous pour des définitions plus minutieuses.

Les Romains ne tardèrent pas à dénaturer ce que les Grecs leur avaient transmis. Le goût exquis de ces derniers, leur précieuse entente des distributions et de l'ornement, leur science imitative avancée, avaient dû leur faire réaliser en mosaïque des choses charmantes. Mais assurément le sens droit des Grecs n'avait pas dû appeler la mosaïque à lutter contre la peinture, dans ses plus belles prérogatives. Les Grecs, il est à croire, avaient successivement conduit les compartiments de leurs pavés jusqu'à figurer des ornements, des rinceaux, des enroulements, des festons, des entrelas; et, passant de ces formes capricieuses et tenant de l'arabesque, jusqu'à des symboles et des attributs plus significatifs, ils avaient pu aborder les griffons, les chimères, les masques tragiques ou comiques, les signes du zodiaque, les ceps de vigne, les oiseaux

becquetant les fruits, et tous les motifs si connus de leur ornementation. On peut admettre même que l'idée dut leur venir d'encastrer maintes fois, au centre des dispositions comparties de quelque riche pavement, une scène dans le genre de celles qu'ils ont traitées avec tant de grâce et de simplicité : des nymphes endormies ou abreuvant quelque animal fantastique, des danseurs, des acteurs, des joueurs de flûte ou de castagnettes. C'est ainsi que sont entendues les belles mosaïques antiques ; celle qu'on a trouvée à Orticoli, dans le dernier siècle, et qui est le plus bel ornement de la salle circulaire du musée Pio-Clementino ; celle d'Italica, et la fameuse Prénestine qui pavait, sous Sylla, le fastueux temple de la Fortune à Præneste.

Mais quand les Romains aimaient une chose, ils la poussaient loin, comme on sait. Déjà César se faisait suivre, dans le cœur de la Gaule, par les marbriers ; et, au milieu de ses expéditions, les compartiments de l'opus tesselatum et sectile se dressaient à la hâte dans sa tente [1]. Plus tard, Héliogabale ne faisait-il pas paver en pierres précieuses sa cour, où il présumait avoir un jour à se casser la tête, quand Rome ou plutôt ses prétoriens seraient décidément las de lui ?

Mais, bien avant Héliogabale, les Romains, qui aimaient les mosaïques et qui en voulaient partout, ne se contentaient plus d'en orner le parvis de leurs

[1] In expeditionibus tesselata et sectilia circumtulisse. — Suétone ; voir le Commentaire de Casaubon.

cours et de leurs chambres basses; ils en décoraient les lambris, les voûtes et les plafonds. Il semble même, à entendre Pline, que cette dernière application prévalut sur l'autre, que les mosaïques furent décidément trouvées trop belles[1] pour être foulées aux pieds plus longtemps, et qu'on voulut en jouir en guise de tableaux.

On pense qu'une telle révolution dans la destination de la mosaïque dut en provoquer une autre, si ce n'est dans les procédés, au moins dans le choix de ses matériaux.

Les cailloux, les pierres, les marbres naturels ou coloriés, les pâtes et les terres cuites, les fragments de pots, les coquillages, pour lutter spécialement avec les couleurs que la peinture emploie, n'offraient pas des tons assez chauds et assez montés, surtout dans un temps où les peintres, amorcés par un fol amour de l'éclat et de la richesse, demandaient au minium, au pourpre, à l'azur, à l'or et à l'argent, leurs perfides prestiges et leurs oppositions criardes. La mosaïque emprunta bien autant qu'elle put aux différentes pierres précieuses, aux agates, aux jaspes, aux cornalines, aux sardoines, aux émeraudes, aux turquoises, aux lapis lazuli. Mais toutes ces gemmes, si variées et si nuancées qu'elles fussent, ne pouvaient fournir la gamme entière des tons, ni leurs énergiques contrastes, ni leurs suaves dégradations. Puis encore, sans parler de la dépense, l'ouvrier avait une peine énorme à les scier, à les

[1] Pulsa deinde ex humo pavimenta in cameras transiere e vitro.

refendre, à les dresser et à les doucir. On imagina donc de chercher toutes les ressources de la palette dans les émaux. On sait que par émail on doit entendre ici un verre qui a reçu, au moment de la fusion, sa couleur d'une substance minérale ou métallique quelconque, et dont l'opacité résulte de l'addition même de cette substance qui ne se vitrifie pas à fond. L'émail ne s'éclate pas comme le verre, il se casse net; ce qui fait qu'on le réduit aisément en petits parallélipipèdes de figures sans doute irrégulières, mais on ne peut mieux propres à être retenues par le mastic qu'on emploie pour les ajuster. Ce n'était pas tout pour la mosaïque de s'être mise à même de puiser dans les casiers de quoi disputer à la peinture la multiplicité des teintes de la palette; elle voulut encore y trouver des pains dorés ou argentés par quelque procédé ingénieux. Pour arriver à cela, dit-on, les feuilles d'or et d'argent collées entre deux lames de verre étaient soumises au four de verrerie, et finissaient, au bout d'un court espace de temps, par ne plus faire qu'un corps. Une fois donc que le mosaïste se sentit aussi bien muni, il se piqua de pouvoir, avec de la patience et ses mille et une teintes étiquetées dans les casiers, reproduire tous les jeux auxquels se livre le peintre avec sa verve et ses sept ou huit couleurs principales placées en désordre sur la palette. Cet aperçu était faux; quand bien même le mosaïste eût eu beaucoup plus de nuances à son service, et le peintre quelques couleurs de moins, la partie n'eût point été égale encore. Mais les siècles de décadence où la mosaïque

vit ses grands progrès s'accomplir expliquent très-bien ses prétentions et ses triomphes. Dans les derniers temps de l'empire, les exigences du luxe rétrécissaient tous les jours le domaine de l'art, et la poursuite d'un faux éclat enfiévrait les artistes. La peinture n'était plus guère qu'un ambitieux échantillonnage, où les tons les plus crus se mariaient aux formes les plus pauvres. La mosaïque, plus dispendieuse, plus reluisante à l'œil, plus douce au toucher devait immanquablement détrôner sa rivale; ainsi aucune idée d'un ordre un peu élevé ne motiva cette triste révolution. L'indestructibilité des mosaïques, dont on fait à tort peut-être tant de bruit aujourd'hui, est une considération probablement toute moderne, dont les Romains ne nous paraissent point avoir été occupés. Beaucoup de textes déposent de leur engouement pour l'éclat de la mosaïque ; aucun à notre connaissance ne parle de sa durée. D'ailleurs la mosaïque antique, dans les œuvres subsistantes, ne nous paraît pas avoir jamais songé à nous léguer le moindre souvenir. Nous n'avons d'elle aucun portrait d'homme fameux, aucun linéament-type, aucune reproduction d'ouvrages célèbres. Aussi, la mosaïque, privée de toute moralité, retenue par la nature même de son travail, soumise au maniement le plus ingrat, contrainte à ne pas aborder immédiatement son idée, obligée de se traîner dans les lenteurs préalables du calque et les ennuis permanens de la découpure, oublia bientôt tout ce que la peinture avait pu lui apprendre, et devint un pur métier. Les ouvriers

mosaïstes, en effet, se dispensèrent bientôt de dessiner eux-mêmes les motifs qu'ils se proposaient d'exécuter avec leurs émaux; ils se repassaient, comme un fonds industriel, les cartons et les poncis dont ils avaient besoin. Or, quand on pense que, malgré la déplorable dégénérescence de ses seules parties vraiment artistiques, la mosaïque n'avait pas moins dépossédé la peinture de ses plus belles et de ses plus capitales entreprises, on comprend combien la décadence de tous les arts du dessin dut être plus prompte. Nous n'en exceptons pas même l'architecture, qui, au premier aperçu, pourrait paraître désintéressée dans la question. Nous avons dit à quel point nos arts étaient solidaires entre eux, et quel genre d'action ils exerçaient les uns sur les autres. Ainsi la mosaïque, étant venue à remplacer la peinture, hérita de son influence; et on peut, selon nous, en reconnaître et en suivre les effets d'une manière frappante dans les œuvres architecturales des derniers temps de l'empire et du moyen-âge. L'oubli des proportions, la dépréciation des contours dont les négligences de la mosaïque donnèrent, suivant toutes les probabilités, le premier signal, se reproduisirent exactement dans le désordre et l'abâtardissement de tous les membres et de tous les profils de l'architecture. Mais une chose bien plus incontestable que celle-ci, et qui cependant, jusqu'à présent, n'a été remarquée par personne, c'est que la mosaïque, avec sa coloration obtenue par pièces de rapport, avec ses encadrements et ses compartiments incrustés, imprima à l'ar-

chitecture le cachet de bigarrure qui la distingue dans ces temps. C'est en effet aux errements de la mosaïque que se doivent surtout attribuer cette manie d'incrustations réelles ou feintes, et tout ce cliquetis fatigant de marbres de toutes couleurs, et d'enlumination de toutes sortes qui prennent à la tête et ne laissent à l'œil aucun repos.

C'est à eux qu'on doit même attribuer ces élévations, formées d'assises de pierres alternativement blanches et noires, et dont quelques dômes italiens nous ont conservé les baroques exemples : marqueterie puérile autant que choquante; fausse variété qui arrive vite à la monotomie et à l'insignifiance des cases du damier, et qui eût tout envahi au moyen-âge, sans le génie mâle et le talent sévère des Lapo, des Brunelleschi et des Bramante, qui en finirent résolument avec ces pauvretés des maisons chinoises, indiennes et turques. Ce qui ne veut pas dire que nous nous flattions le moins du monde d'avoir en quelques mots vidé la question pleine d'actualité de la coloration architecturale. Nous avons seulement entendu expliquer, par la mosaïque, un de ses plus évidents écarts dans le passé. La polychromie peut être une grande ressource de plus aux mains des habiles maîtres; mais avec elle, les maladroits gâcheurs de toutes choses pourraient précipiter l'architecture dans les plus ridicules excès.

Mais, après avoir indiqué tour à tour les bonnes et les mauvaises influences de la mosaïque, sur l'art en général, continuons de constater les grandes

phases de son histoire. Le moyen-âge la reçut donc dans le pêle-mêle de l'art païen, et soit que l'engouement des peuples pour elle fût toujours particulièrement vivant, soit que l'idée chrétienne ait éprouvé pour elle quelque sympathie, la fortune de la mosaïque sembla encore s'assurer davantage. Acceptée par l'Église comme un art principal, la mosaïque prit un développement énorme, et revêtit réellement pour la premiere fois un grand caractère. Aussi n'avons-nous pas hésité à dire en commençant que le génie artistique de l'Église nous paraissait surtout s'être manifesté dans les mosaïques du moyen-âge. Aussi n'oserions-nous pas prendre sur nous d'affirmer que l'Église n'ait pas associé intimement la mosaïque à toutes les idées qu'elle entendait faire régner dans le monde. L'éclat et la durée des matériaux, la multitude des parties, l'indissolubilité du lien, la patience même de l'ouvrier, purent paraître à la subtile intelligence un piquant rapprochement avec la splendeur de ses principes éternels, avec l'ampleur de sa rigoureuse unité, et avec l'autorité de ses commandements.

Quoique l'Église ne s'en soit pas expliquée, que nous sachions, on peut croire cependant, comme Ghirlandaio l'a cru après avoir vu les mosaïques de Rome [1], que les ouvriers byzantins ont travaillé pour elle en présence de l'éternité. Comparez les inspirations austères de ces pieux artistes avec ce

[1] Usava dire Domenico... la vera pittura per l'eternità essere il musaico (Vasari, *Vita di Ghirlandaio*).

qui nous reste des débauches romaines. C'est là que vous trouverez l'école byzantine vraiment grande, vraiment inspirée. Rien, malgré tant de travail et de peine, malgré tant d'essais et de sacrifices, malgré tant de succès et de progrès donnés ou obtenus depuis les premiers temps de l'art moderne par toutes les écoles à la fois, ne dépassait peut-être, dans ce qui constitue leur beauté, ces œuvres primitives. Nulle part l'idée fondamentale ne se fait voir avec plus de grandeur et en même temps avec plus de simplicité. Nulle part l'attitude et la physionomie ne saisissent autant l'œil et ne pénètrent autant dans la mémoire. L'ouvrier byzantin, méprisant tout ce qui l'entoure et dans le monde de l'art et dans le monde de la nature, fort de son ignorance volontaire, comme nous l'avons dit, semble trouver un incroyable appui, puiser une inexprimable autorité dans la rudesse même d'une exécution qui abstrait tous les détails et viole toutes les formes. De lourdes et poignantes pensées sur l'homme, sur les vanités de sa vie, sur les obscurités de sa destinée, vous assaillent et vous délabrent devant ces représentations byzantines, si étranges, se détachant sur un fond sobre et nu, qui n'est ni le ciel ni la terre, ni rien de connu, vide inquiétant où l'homme est tout, et où il ne semble conserver de sa forme que ce qu'il en faut bien juste pour se faire reconnaître. Quelle sombre et implacable poésie bâtissait donc, par les mains des manœuvres byzantins, ces muettes apparitions qu'à travers les longues colonnades des basiliques, les peuples en prières voyaient resplendir au fond

des absides? Quelle métaphysique, étrange autant que certaine cependant, avait appris qu'à défaut du savoir et de la beauté, l'ignorance et la laideur mettraient ces œuvres au-dessus des formes vulgaires et des expressions communes? Pourquoi ces longues figures, ces membres grêles, ces attitudes muettes, ces yeux fixes, ces mains desséchées, ces pieds qui ne portent sur rien? Les Byzantins le savaient-ils? S'étaient-ils dit qu'il convenait de figurer ainsi l'ascétisme qui nie et dévore le corps; et le dessin de ces pauvres ouvriers était-il une véritable exégèse biblique? Il faut le croire; car, au milieu de ces barbares linéaments, il y a trop d'intentions sur lesquelles il n'est pas permis de se méprendre.

Cependant, il ne faudrait pas s'y tromper, sous ces vieux monuments de la mosaïque byzantine perce déjà le caractère que revêtira plus tard la peinture moderne. L'impression qui en résulte est trop profonde pour que l'avilissement de la forme n'y annonce pas le futur règne de l'expression, et que l'immobilité du mouvement n'y promette pas à l'avenir la profondeur de la pensée. Aussi, ce fut un beau temps pour la mosaïque que l'époque où travaillèrent le grand Turrita, ses habiles élèves, et ses nombreux continuateurs, dans le treizième et le quatorzième siècle, lorsque Cimabue, les Gaddi, Giotto, et Pietro Cavallini, imprimant, suivant leur force et leur génie, sur le fond byzantin, les premiers et naïfs pressentiments de l'art moderne, vinrent ajouter une grâce et une noblesse indicibles à ces expressives et sauvages représentations. Mais

bientôt, par ces hommes même, la peinture ressuscitée, et voguant à pleines voiles vers des progrès toujours plus rapides et toujours plus grands, se vengea sur sa lente rivale, de la sujétion où elle avait été tenue si long-temps. La mosaïque perdit le sentiment de cette individualité et de cette puissance que lui avait si largement octroyées le moyen-âge, et désormais esclave résignée, satellite languissante, elle se traîna à la remorque de la peinture; singer la peinture, s'exténuer pour approcher de ses résultats faciles, tel fut le lot de la mosaïque. La renaissance moderne ne lui fut donc pas moins dure que la décadence antique. Il faut dire, au reste, que le procédé de ces deux époques si différentes fut cependant le même à l'égard de la mosaïque. Toutes deux la tirèrent violemment de sa sphère; l'antiquité grecque et le moyen-âge ont consacré à la mosaïque une destination indépendante et des formes particulières. La décadence romaine, la renaissance italienne, par un zèle mal compris, augmentèrent ses obligations matérielles sans pouvoir élargir ses facultés morales : c'était la tuer. Comme dans ses derniers déréglements, au temps des empereurs, la mosaïque vint donc exhaler son dernier soupir au milieu de ses prétendus progrès. On ne comprit pas alors que ce dispendieux, pénible et monumental procédé ne pouvait absolument convenir, dans l'ensemble de la technique moderne, qu'à exprimer succinctement et à grands traits, comme l'avaient fait les Byzantins, et comme avait entendu le faire l'école du Turrita et du Giotto, les principales données de la poétique

chrétienne. N'étaient-ce pas en effet les imposantes allures, les grands galbes, les draperies simples, les masques austères et tranquilles du Christ, des Apôtres et des saints, que la mosaïque surtout devait tendre à fixer en les épurant, puisqu'elle avait eu la gloire d'y être employée pendant tant de siècles. Loin de là, nous la verrons, rougissant plus que la peinture peut-être de ce qu'elle devait à l'école byzantine, s'efforcer de plus en plus de rompre tous les liens de ses traditions, pour courir après les prodiges de la patience et les miracles de la copie. Nous rencontrerons plus tard, dans les ateliers de Venise, les ardents promoteurs de cette définitive révolution de la mosaïque. Après les remarquables essais de Marco Rizzo et de Vincenzio Bianchini, l'auteur de ce fameux jugement de Salomon qui se voit sous le péristyle de Saint-Marc, le Vasari nous parlera des deux grands maîtres de la mosaïque qui payèrent si chèrement leur supériorité, des malheureux frères Francesco et Valerio Zuccati, ces étonnants ouvriers qui, pour l'honneur de l'art, trouvèrent moyen de travailler avec tant d'audace et de verve dans un métier aussi ingrat; qui, laissant de côté les calques, les patrons, les découpures, opéraient résolument, sans préparatif aucun, sous l'œil étonné du Titien et du Tintoret. Mais ceux-là qui dépassaient ainsi toutes les limites de leur métier, par l'adresse et le génie, essayèrent, dit-on, de monter encore plus haut par la supercherie. Pour atteindre au prestige des toiles vénitiennes, ils empruntaient, en le déguisant, le secours de la palette et

du pinceau. Que ceci soit vrai ou non, l'envie l'a dit et l'a fait prouver par la torture. Le vieux Bianchini, le jeune Bozza, l'habile prédécesseur, l'habile continuateur de Francesco et de Valerio, déclarèrent avec une égale fureur les œuvres des deux frères impossibles à réaliser sans le mensonge et la fraude, qui seuls pouvaient les expliquer. Le Titien et le Tintoret, malgré leur mésintelligence, se rapprochèrent pour les défendre avec une égale sympathie. La mosaïque avait raison de condamner ces hommes qui n'étaient point de serviles ouvriers; la peinture avait raison de les absoudre, parce qu'ils étaient de grands artistes. Après les prospérités de la mosaïque dans l'école vénitienne, il ne nous reste plus qu'à inscrire ses derniers triomphes, et son agonie à Rome. « La mosaïque alors, dit Lanzi, at-« teignit son plus haut point de perfection. Elle de-« vint l'imitation de la peinture, non plus par le « moyen de petites pierres de plusieurs couleurs, « choisies et rapprochées entre elles, mais par l'em-« ploi d'une composition qui peut soutenir toutes « les couleurs, rivaliser toutes les demi-teintes, « présenter toutes les gradations, toutes les transi-« tions, presque aussi bien que le ferait le pinceau.[1] » Baglione appelle cette amélioration *la manière de travailler les mosaïques à l'huile*, et donne pour le dernier mot de l'art le travail de la chapelle grégorienne, exécuté par Muziani, son inventeur. Il se trompe cependant. Muziani devait encore être dé-

[1] Lanzi, t. II, p. 334. (traduction de mad. Armand Dieudé.)

passé. Les Cristofori s'enorgueillirent de pouvoir exécuter en cubes de verre quinze mille variétés de teintes, chacune divisée en cinquante degrés, depuis le clair le plus vif jusqu'au brun le plus foncé. Le Provenzale fit entrer, dans le masque seul de son portrait de Paul V, un million sept cent mille pièces de rapport dont chacune était moins grosse qu'un grain de millet.

Terminons là, et remettons à plus tard la grande question des services que la mosaïque peut rendre en éternisant les chefs-d'œuvre des grands maîtres : question que nous retrouverons à propos de la fresque et de l'encaustique. Rappelons seulement ici que Saint-Pierre de Rome nous étale les machines du chevalier d'Arpino, de Ciroferri, de Subleyras, de Caraselli, de Romanelli, de Pietro de Cortone, et de tous les maniérés des bas siècles de l'art, traduites par l'impérissable mosaïque : triste communication à faire à l'éternité !

Voir principalement, pour l'histoire de la mosaïque, Furietti *De musivis*, Rom. 1752, in-4° ; Joannis Ciampini *Vetera monumenta in quibus præcipue musiva opera, sacrarum profanarumque ædium structura, dissertationibus iconibusque observantur :* Romæ, una pars, 1690 ; altera pars, 1699 ; *Recueil d'antiquités* de Caylus, et l'ouvrage de Spon. — Sur la fabrication et l'emploi des émaux, voir les ouvrages de Hanckel, traduits par le baron d'Holbach ; la *Verrerie* du Florentin Neri, avec les notes de Meret ; les mémoires et les traités d'Antic et de Montami. — Sur le procès des Zuccati, voir Zanetti.

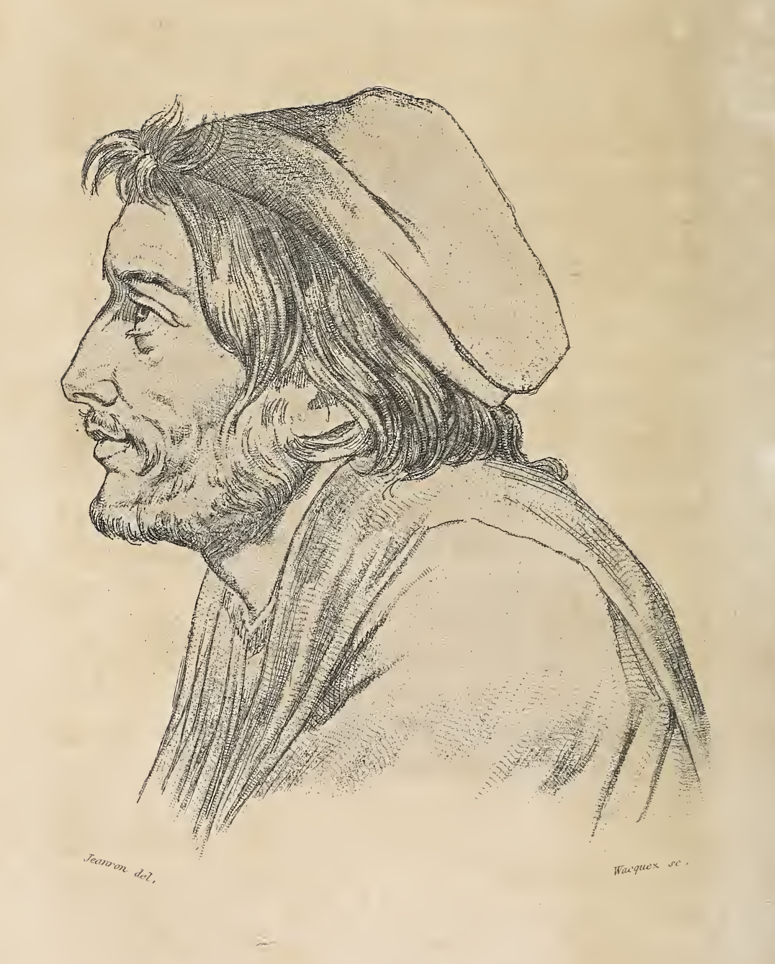
NOTES.

(1) Les peintures de San-Grisogono et de Santa-Cecilia, et presque toutes celles, en un mot, que Cavallini fit à Rome, ont péri.

(2) Le P. Resta, dans son *Parnasso pittorico,* cite un dessin de Cavallini représentant le Crucifiement du Christ.

(3) L'abbé Titi attribue aussi ce Crucifix à Cavallini. Pour soutenir cette assertion, il s'appuie sur les écrits de l'Alberti. Il lui fait également honneur d'un autre Crucifix qui était dans la première chapelle de la basilique de San-Pietro.

(4) Vasari fait allusion à la fameuse Annonciation de Florence, qui était dans l'église des Servites. Voyez le Bocchi, *Bellezze di Firenze,* page 341, et la Vie d'Antonio Domenico par Hugford, première édition in-folio, page 35.



SIMONE MEMMI.

SIMONE ET LIPPO MEMMI,

PEINTRES SIENNOIS.

Heureux l'artiste dont le talent appelle la fortune et les honneurs! heureux l'artiste dont le caractère affable séduit tous les cœurs; mais plus heureux cent fois l'artiste qui sait gagner l'amitié d'un de ces hommes dont les écrits glorieux transmettent sûrement un nom à la postérité la plus reculée! Ceci s'adresse surtout aux peintres. Leurs œuvres périssables ne leur offrent pas la garantie de durée que trouvent les sculpteurs dans le bronze et le marbre, et les architectes dans ces solides édifices qui résistent aux siècles. Quel ne fut pas le bonheur de Simone d'avoir vécu du temps de Messer Francesco Petrarca! Il rencontra à la cour d'Avignon ce divin poëte qui, pour le payer du portrait de Madonna Laura, éternisa sa mémoire dans deux sonnets dont l'un commence ainsi :

Per mirar Policleto a prova fiso
Con gli altri che ebber fama di quell'arte (1).

et l'autre :

Quando giunse a Simon l'alto concetto,
Ch'a mio nome gli pose in man lo stile (2)

Oui, certes, ces sonnets et une lettre du cinquième livre des *Familiari*, dont les premiers mots sont : *Non sum nescius*, jetteront un éclat plus durable sur la pauvre vie de Maestro Simone que ne pourraient le faire tous ses tableaux. Les peintures disparaissent, les écrits subsistent éternellement.

Simone Memmi de Sienne était très estimé à la cour du pape. Il travailla près de Giotto lorsque celui-ci exécutait à Rome la mosaïque de la nacelle. Après la mort de ce maître, il parvint à imiter si merveilleusement son style, dans l'église de Saint-Pierre, qu'il fut appelé par le pape à Avignon, où il laissa quantité de fresques et de tableaux qui consolidèrent de plus en plus sa réputation. De retour à Sienne, il se trouva en grand crédit. La seigneurie lui donna à peindre à fresque, dans le palais, la Vierge entourée d'une foule de personnages. Simone se tira avec honneur de cet ouvrage ; et, pour montrer qu'il n'était pas simplement un habile fresquiste, il fit un tableau qui eut tant de succès qu'on lui en commanda deux autres pour la cathédrale. Il orna, en outre, la porte de l'œuvre de la même église, d'une belle composition, où il représenta la Vierge et l'Enfant-Jésus environnés de plusieurs saints, au-dessus desquels planent dans les airs des anges qui soutiennent une bannière.

Simone se rendit bientôt à Florence, sur l'invitation du général de l'ordre de Saint-Augustin, pour décorer le chapitre de Santo-Spirito (3). Il y traita la Passion du Christ avec une imagination et un jugement remarquables. Les larrons rendent le der-

nier soupir sur la croix; l'âme du bon monte au ciel à la joie des anges, et l'âme du mauvais tombe au pouvoir des démons qui la tourmentent de mille manières. Mais on doit surtout admirer les attitudes et la douleur de ces anges qui pleurent autour du Christ, et ces esprits qui paraissent réellement fendre les airs dans leur vol. Malheureusement cette peinture, après avoir été maltraitée par le temps, fut encore moins épargnée par les moines qui en détruisirent les dernières traces, lorsque, l'an 1560, ils élevèrent une voûte à la place de l'ancien plafond gâté par l'humidité.

A la même époque, Simone peignit en détrempe la Vierge, saint Luc et d'autres saints. Ce tableau est signé, et se trouve aujourd'hui à Santa-Maria-Novella, dans la chapelle des Gondi (4). Notre artiste enrichit également trois façades du chapitre de la même église de compositions très-heureuses (5). Au-dessus de la porte d'entrée, il représenta la vie de saint Dominique, et, sur la seconde façade, l'ordre des prédicateurs combattant les hérétiques, désignés sous l'emblème de loups cherchant à dévorer des brebis que défendent des chiens noirs et blancs. On voit ensuite des hérétiques convertis déchirer leurs livres et confesser leurs fautes. Leurs âmes franchissent alors librement la porte du paradis. Dans le ciel resplendit la gloire de Jésus-Christ et des saints, tandis que sur la terre les voluptés et les vains plaisirs sont figurés principalement par des femmes assises, parmi lesquelles on remarque Madonna Laura vêtue de vert et avec une

petite flamme sur la gorge. L'Église du Christ est confiée à la garde du pape, de l'empereur, des rois, des cardinaux, des évêques et de tous les princes chrétiens. Pour témoigner de nouveau sa reconnaissance au poëte qui l'avait rendu immortel, le peintre plaça Messer Francesco Petrarca à côté d'un chevalier de Rhodes. L'Église universelle est la copie fidèle de Santa-Maria-del-Fiore, non telle qu'elle est aujourd'hui, mais telle que la montrait le modèle d'Arnolfo que l'incurie des administrateurs de la fabrique a laissé périr, et dont il ne resterait plus aucun souvenir, si Simone ne nous l'eût conservé dans cet ouvrage. La troisième façade, derrière l'autel, montre le Christ, la croix sur l'épaule, sortant de Jérusalem, suivi d'une foule innombrable, et se dirigeant vers le Calvaire, où on l'élève sur l'instrument du supplice entre les larrons. Je ne m'arrêterai pas à décrire la scène des vêtements du Sauveur tirés au sort, et toutes les inventions de Simone qui ne paraissent pas appartenir à un maître de ce siècle, mais à un moderne consommé dans son art. Il disposa ces compositions d'un bout à l'autre sur une seule façade, de manière à en faire saisir l'ensemble d'un coup d'œil, tandis que les anciens maîtres et même bon nombre de modernes partagèrent leurs surfaces en plusieurs espaces, et placèrent, pour ainsi dire, dans chacun un tableau séparé, comme dans la grande chapelle de la même église et dans le Campo-Santo de Pise, où Simone lui-même fut forcé d'adopter ces divisions, à l'exemple du Giotto, son maître, et de Buonamico. Sur la paroi

intérieure, au-dessus de la porte principale du Campo-Santo, il peignit à fresque une Assomption, au milieu d'un chœur d'anges qui célèbrent par leurs chants d'allégresse le triomphe de la mère de Dieu. Sous cette Assomption, il représenta l'Histoire de la vie de saint Ranieri de Pise en trois tableaux, dont chacun renferme divers épisodes. Ainsi dans le premier, saint Ranieri fait danser au son du psaltérion de belles jeunes filles coquettement parées; et, à côté, la tête basse et les yeux pleins de larmes, il écoute les sévères remontrances du saint ermite Albert, pendant que Dieu, environné d'une lumière céleste, semble lui envoyer son pardon. Dans le second tableau, Ranieri, avant de s'embarquer, distribue son bien à de pauvres estropiés, à des femmes et à des enfants qui lui tendent les mains et les remercient. Puis il reçoit dans le temple le manteau de pèlerin, et se tient devant la Vierge qui lui apprend qu'il reposera dans son giron à Pise. Dans le troisième tableau, Ranieri, de retour de la terre Sainte, assiste à l'office divin et repousse, à l'aide de la Constance, les tentations du démon qui, tremblant couvert de confusion et de honte, le visage caché dans ses mains et les épaules serrées, s'enfuit en criant, comme on le lit sur le rouleau qui sort de sa bouche : «Aïe, je n'en puis plus ! » Enfin on voit Ranieri, agenouillé sur le mont Thabor, découvrant miraculeusement dans les airs le Christ entre Moïse et Élie. Ces ouvrages se distinguent par l'originalité de l'invention, et une entente de la composition remarquable pour ce temps.

Dans la même ville, Simone fit deux tableaux en détrempe avec son frère Lippo Memmi, qui déjà l'avait aidé à décorer le chapitre de Santa-Maria-Novella et dans d'autres travaux. Lippo n'eut point le génie de son frère, mais parvint néanmoins à imiter assez habilement sa manière. Il exécuta de concert avec lui de nombreuses fresques à Santa-Croce de Florence, le tableau du maître-autel de Santa-Caterina de Pise pour les PP. prédicateurs, et à San-Paolo de très-belles fresques, et ce tableau en détrempe du maître-autel qu'il signa et où il représenta la Vierge, saint Pierre, saint Paul, saint Jean-Baptiste et d'autres saints. Lippo fit ensuite, sans le secours de Simone, pour les pères de Saint-Augustin à San-Giminiano, un tableau en détrempe qui lui valut une telle renommée qu'il fut forcé d'envoyer à Guido de' Tarlati, évêque d'Arezzo, trois figures à mi-corps qui ornent aujourd'hui la chapelle de San-Gregorio, à l'évêché. Pendant que Simone travaillait à Florence, un de ses cousins, architecte de talent, nommé Neroccio, réussit, l'an 1332, à faire sonner la grosse cloche de Florence qui, depuis dix-sept ans, ne pouvait être remuée que par les efforts de douze hommes vigoureux. Il l'équilibra de telle sorte que deux hommes la mettaient facilement en branle, et qu'ensuite un seul homme suffisait pour la lancer à toutes volées, bien qu'elle pesât plus de seize mille livres. Neroccio reçut pour récompense trente florins d'or, ce qui était une forte somme dans ce temps-là. Mais pour retourner à nos deux Memmi, Lippo fit d'après les dessins

de Simone un beau tableau en détrempe qui fut porté à Pistoia et placé sur le maître-autel de l'église de San-Francesco. Enfin ils retournèrent tous les deux à Sienne, leur patrie, où Simone entreprit, au-dessus du portail de Camollìa, une immense composition représentant le Couronnement de la Vierge, qui resta imparfaite, car il mourut bientôt après, l'an 1345 (6). Il fut profondément regretté par toute la ville et par son frère Lippo, qui lui donna une sépulture honorable à San-Francesco, et acheva plusieurs ouvrages qu'il avait commencés. Pour mener à fin la Passion que l'on voit à Ancône, sur le maître-autel de San-Niccola, Lippo imita le même sujet que Simone avait déjà traité dans le chapitre de Santo-Spirito à Florence. Ce tableau renferme de beaux morceaux; les chevaux sont bien posés, et les gestes des soldats, qui ne savent s'ils viennent de crucifier le fils de Dieu ou un imposteur, sont pleins de variété et de vivacité. Lippo termina également dans l'église souterraine de San-Francesco à Assise, pour l'autel de Sant'-Elisabetta, huit figures à mi-corps, d'un bon coloris, et parmi lesquelles on remarque la Vierge et saint Louis, roi de France.

Simone avait ébauché en outre, dans le grand réfectoire du couvent de San-Francesco, plusieurs petits sujets et un Crucifix que l'on peut voir encore aujourd'hui dans le même état, c'est-à-dire simplement dessiné en rouge avec le pinceau sur le crépi de la muraille; tels étaient les cartons des fresques de nos vieux maîtres. Après avoir distribué leur

composition sur l'enduit, ils traçaient les figures avec le pinceau d'après un petit dessin qui leur servait de guide. Beaucoup d'autres peintures de ce temps qui se sont écaillées laissent apercevoir le même travail préparatoire.

Mais retournons à Lippo. Il était assez bon dessinateur, comme le prouve un de ses dessins représentant un ermite assis les jambes croisées, que nous possédons dans notre recueil. Il vint douze ans après Simone et fit de nombreux tableaux dans toute l'Italie, deux entre autres pour l'église de Santa-Croce, à Florence.

La manière des deux frères offre une grande similitude. Simone signait ainsi ses ouvrages : *Simonis Memmi senensis opus*, et Lippo, laissant de côté son prénom, écrivait sans rechercher une bonne latinité : *opus Memmi de Senis me fecit.* Sur la façade du chapitre de Santa-Maria-Novella, Simone peignit son propre portrait et ceux de Cimabue, de Lapo, d'Arnolfo, de Messer Petrarca, de Madonna Laura et du pape Benoît XI, dont son maître Giotto lui avait transmis les traits à son retour de la cour d'Avignon. Il représenta encore à côté du pape le cardinal Niccola da Prato, qui était à cette époque à Florence en qualité de légat, comme le raconte dans ses histoires Giovanni Villani.

On grava sur le tombeau de Simone l'épitaphe suivante :

Simone Memmio pictorum omnium omnis ætatis celeberrimo
Vixit ann. LX. mens. II. d. III.

Simone n'était pas savant dessinateur, mais il se distinguait par l'invention, et il était regardé comme le meilleur portraitiste de son temps ; car le signor Pandolfo Malatesta l'envoya tout exprès à Avignon pour peindre Messer Francesco Petrarca, qui lui demanda ensuite le portrait de Madonna Laura (7).

Nous croyons bon de mettre le lecteur en garde contre les impressions que pourraient faire naître quelques passages de cette double biographie. Nous ne doutons point que Simone Memmi qui, par une heureuse conformité, travailla à Rome, à Florence, à Pise, à Avignon, sur le terrain même où le Giotto s'exerça avec tant d'honneur et d'applaudissements, n'ait beaucoup profité des exemples que celui-ci y avait laissés. Il eut cela de commun avec presque tous les artistes de son temps, trop bien inspirés pour négliger aucun moyen d'avancement, et pour repousser aucun progrès acquis. Mais nous croyons que le Vasari a tort, quand il nous donne Simone, sinon pour l'élève, au moins pour l'imitateur du Giotto. Les œuvres que nous connaissons de Memmi ont un haut cachet d'originalité, et l'indépendance de l'école siennoise y ressort complètement. Simone Memmi, en outre, paraît avoir été trop jeune de quelques années, pour avoir pu travailler à côté du Giotto. Pétrarque et Ghiberti

n'eussent pas oublié de nous dire qu'il sortait de son école.

Nous croyons aussi que le Vasari, dans l'éloge qu'il fait des œuvres du Memmi, se laisse un peu prendre à la haute renommée que sa brillante fortune et l'amitié de Pétrarque lui conférèrent, et qui le firent passer chez les Siennois pour leur plus habile maître. Ghiberti nous semble y avoir regardé de plus près, et nous souscrivons entièrement à ce passage de son manuscrit : « Maestro Simone fu nobi« lissimo pittore e molto famoso. Tengono i pittori « sanesi fosse il migliore : a me pare molto migliore « Ambrogio Lorenzetti e altrimenti dotto che nes« suno degli altri. »

NOTES.

(1) Petrarca, Son. 56.

(2) Petrarca, Son. 57.

(3) Les peintures du chapitre de Santo-Spirito n'existent plus.

(4) Ce tableau fut remplacé, dans la chapelle des Gondi, par le Crucifix sculpté par Brunelleschi.

(5) La description de ce chapitre a été faite par le Sig. Mecatti, et imprimée à Florence en 1737.

(6) On lit dans le *Necrologio* de San-Domenico de Sienne : « Magister Simon Martini pictor mortuus est in Curia, cujus exe« quias fecimus in Conventu die IV, mensis augusti MCCCXLIV. »

(7) Le musée du Louvre possède un tableau de Simone Memmi, représentant le Couronnement de la Vierge.

TADDEO GADDI,

PEINTRE FLORENTIN.

Il est vraiment beau et utile de récompenser et d'honorer les gens de mérite. Excités par l'appât de la richesse et de la gloire, les artistes ne reculeront devant aucune fatigue pour arriver à la perfection. C'est ainsi que, tout en travaillant pour eux-mêmes et pour leur famille, ils feront honneur à leur patrie, comme le prouve la vie de Taddeo Gaddi.

Taddeo, fils de Gaddo Gaddi, Florentin, fut tenu sur les fonts baptismaux par le célèbre Giotto qui resta son maître pendant vingt-quatre ans, si l'on en croit Cennino Cennini. De tous les élèves de Giotto, Taddeo fut le plus habile; ses premiers ouvrages se distinguent par une grande facilité due à la nature plutôt qu'à l'étude. Il commença par peindre, dans la chapelle de la sacristie de Santa-Croce, en société avec plusieurs de ses anciens condisciples, quelques traits de la vie de sainte Marie-Madeleine (1). On trouve dans ces compositions des figures et des costumes d'une beauté extraordinaire. Dans la chapelle des Baroncelli et Bandini, où Giotto avait déjà laissé un tableau en détrempe, il exécuta

à fresque, sans aucun aide, divers sujets tirés de la vie de la Vierge. Au-dessus de la porte de la sacristie, il représenta la Dispute du Christ avec les docteurs. Cette peinture fut ensuite à moitié détruite, lorsque Cosme-le-Vieux construisit le noviciat, la chapelle et le vestibule de la sacristie. Dans la même église, Taddeo orna de fresques la chapelle des Bellacci et celle de Sant'-Andrea, où l'on voit le Christ enlevant Pierre et André à leurs filets (2), et un Crucifiement de saint Pierre qui mérite d'être admiré encore aujourd'hui. Au-dessus du mausolée de Carlo Marsupini d'Arezzo, Taddeo peignit à fresque un Christ mort avec les Maries, et au-dessus du Crucifix de Donato, saint François ressuscitant un enfant qui s'était tué en tombant du haut d'une terrasse. Ce tableau renferme les portraits de Giotto, du Dante, de Guido Cavalcanti et de Taddeo lui-même. Au dire de quelques-uns, l'église de Santa-Croce possède beaucoup d'autres figures où l'on reconnaît facilement la maniere de notre artiste. Pour la confrérie del Tempio, il fit une très-belle Déposition de croix dans le tabernacle qui occupe l'encoignure de la rue del Crocifisso (3). Près du chapitre du cloître de Santo-Spirito, il représenta Judas vendant le Christ, et le dernier repas du Sauveur avec les Apôtres. Au-dessus de la porte du réfectoire du même couvent, il peignit un Crucifix et quelques saints complètement à la manière du Giotto qu'il avait en grande vénération (4). A Santo-Stefano-del-Ponte-Vecchio, il conduisit à bonne fin le tableau et le gradin du maître-autel, et dans l'oratoire de San-Michele un Christ

mort, pleuré par les Maries et déposé dévotement dans le sépulcre par Nicodème (5). Dans l'église des Servites, il orna une chapelle de plusieurs sujets tirés de la vie de saint Nicolas. On y remarque, entre autres choses, un navire délivré de la fureur des flots par saint Nicolas, tandis que les matelots jettent les marchandises à la mer.

Taddeo fit ensuite à fresque, pour la chapelle du maître-autel, plusieurs traits de la vie de la Vierge, et un tableau en détrempe renfermant la Vierge et quelques saints. Nous ne nous arrêterons pas à décrire les sujets qui couvraient le gradin, puisqu'il fut détruit lorsque, l'an 1467, Lodovico, marquis de Mantoue, construisit, sur les dessins de Leon Battista Alberti, la tribune et le chœur qui existent aujourd'hui, et fit transporter le tableau dans le couvent de Santo-Spirito. Après avoir achevé ces travaux, Taddeo Gaddi fut appelé à Pise où il peignit à fresque la grande chapelle de San-Francesco, pour Gherardo et Bonaccorso Gambacorti. Il y laissa une foule de sujets tirés de la vie de saint François, de saint André et de saint Nicolas. Sur la voûte et sur une des parois de la chapelle on trouve le portrait du pape Honorius et celui de Taddeo qui s'est représenté la tête couverte d'un chaperon. Au bas de cette peinture on lit les paroles suivantes : *Magister Taddeus Gaddus de Florentia pinxit hanc historiam sancti Francisci et sancti Andreæ et sancti Nicolai, anno Domini MCCCXLII, de mense Augusti.*

Dans le cloître du même couvent, on voit encore

de la main de Taddeo une Vierge avec l'Enfant-Jésus d'une très-bonne couleur ; et au milieu de l'église, à main gauche en entrant, un saint Louis, évêque, auquel saint Gérard de Villamagna (6) recommande un Fra Bartolommeo, alors gardien du couvent. Dans ces figures copiées d'après nature et pleines de vivacité et de grâce, Taddeo se montra supérieur à son maître Giotto par la force et la vérité de l'expression.

De retour à Florence, notre artiste consacra ses soins à la continuation d'Orsanmichele. Sans altérer le dessin d'Arnolfo, il refit en pierres les piliers des loges qui étaient auparavant en briques; et au-dessus il établit des magasins voûtés pour servir de greniers publics. Pour subvenir aux frais de ces travaux, la corporation de la porte Santa-Maria, qui en avait la direction, ordonna qu'on lui payât la gabelle de la place et du marché au grain, ainsi que plusieurs autres impôts de peu d'importance. En outre, il fut résolu que chaque corporation de Florence élèverait à ses frais un pilier orné de la statue de son patron; et que tous les ans, le jour de la fête du saint, les consuls y planteraient leur étendard et leur enseigne, et feraient une quête au profit des pauvres besoigneux. La grande inondation de 1333 (7), ayant enlevé une partie du pont Rubaconte, renversé le château Altafronte et le pont Vecchio, à l'exception des deux arches du milieu, ruiné entièrement le pont de la Santa-Trinità, et à moitié le pont de la Carraia, en rompant les digues d'Ognissanti, les magistrats de la ville ne voulurent

pas que les citoyens qui habitaient de l'autre côté fussent obligés de traverser le fleuve sur des barques. Ils demandèrent à Taddeo Gaddi, en l'absence de son maître Giotto qui était à Milan, le modèle et le dessin du pont Vecchio, en le chargeant de lui donner toute la solidité et toute la beauté imaginables. Notre artiste n'épargna donc rien pour élever ces voûtes magnifiques formées de pierres équarries avec le ciseau. La largeur du pont est de trente-deux brasses; seize brasses sont consacrées au passage du public; huit brasses furent réservées de chaque côté pour bâtir des boutiques qui sont aujourd'hui au nombre de quarante-quatre, et rapportent à la ville huit cents florins par an. Ce pont coûta soixante mille florins d'or, et fit justement le plus grand honneur à Taddeo, car il résista à toutes les inondations, et entre autres à celle du 13 septembre 1557, qui renversa le pont de la Santa-Trinità (8), deux arches du pont de la Carraia, et la plus grande partie du Rubaconte, sans compter tous les effroyables ravages qu'elle causa. Il est vraiment merveilleux que le pont Vecchio ait pu soutenir le choc des eaux, des bois et des débris de tout genre qui vinrent l'assaillir. Dans ce temps, Taddeo jeta les fondements du pont de la Santa-Trinità qui fut achevé moins heureusement que le premier, l'an 1346. Je dis moins heureusement, parce qu'il fut renversé de fond en comble par l'inondation de 1557 dont nous venons de parler (9). Il avait coûté vingt mille florins d'or. A la même époque encore, Taddeo répara le château de

San-Gregorio, et prit deux piliers du pont pour accroître le terrain du côté de la place de' Mozzi et pour y établir les moulins qui existent maintenant. Au milieu de tous ces travaux, notre artiste ne cessa point de peindre; ainsi il représenta dans le tribunal de la Mercanzia-Vecchia (10) la Vérité, couverte d'un voile léger, arrachant la langue au Mensonge vêtu de noir devant le tribunal des Six. Cette composition renferme les vers suivants :

La pura Verità per ubbidire
Alla santa Giustizia, che non tarda,
Cava la lingua alla falsa Bugiardia.

Et plus bas on lit :

Taddeo dipinse questo bel rigestro,
Discepol fu di Giotto il buon maestro.

A Arezzo, Taddeo acheva, avec Giovanni de Milan, son élève, plusieurs fresques; et entre autres, la Passion du Christ qui orne le maître-autel de l'oratoire dello Spirito-Santo. Les juifs assouvissent leur rage impie contre Jésus crucifié entre les deux larrons; les uns lui tirent les jambes avec une corde, d'autres lui présentent l'éponge imbibée de fiel, Longin lui perce le flanc avec une lance. Trois soldats jouent ses vêtements aux dés : le premier attend son tour avec tant d'impatience qu'il oublie complètement sa position gênante; le second, les sourcils froncés, la bouche et les yeux béants, regarde les dés avec une attention extrême, pour prévenir la fraude dont il soupçonne capable son dernier compagnon qui s'apprête à jouer. Taddeo peignit ensuite

plusieurs traits de la vie de saint Jean l'Évangéliste sur les parois de l'église et laissa dans la ville d'autres ouvrages que les connaisseurs devinent facilement à la manière. On voit encore aujourd'hui, à l'évêché, derrière le maître-autel, plusieurs sujets tirés de la vie de saint Jean-Baptiste qui sont d'un style et d'un dessin vraiment admirables. A Sant'-Agostino, dans une chapelle près de la sacristie, Taddeo représenta l'Histoire de saint Sébastien, et la Dispute du Christ avec les docteurs. Ces tableaux sont d'un fini et d'une couleur qui tiennent du merveilleux.

Dans l'église de la citadelle della Vernia en Casentino, Taddeo décora la chapelle où saint François reçut les stigmates. Il confia les parties les moins importantes de ce travail à Jacopo di Casentino qui devint ainsi son élève. Ensuite, il retourna en même temps que Giovanni de Milan à Florence, où il fit, en société avec lui, beaucoup de tableaux et de peintures pour la ville et les pays environnants. C'est alors que Taddeo commença à rassembler ces richesses qui furent le principe de la grandeur et de la noblesse de sa famille. Le prieur de Santa-Maria-Novella l'avait chargé de peindre le chapitre de cette église, mais il eut bientôt envie de lui adjoindre Simone Memmi qui venait d'achever, à l'approbation générale, le chapitre de Santo-Spirito. Il en parla donc à Taddeo qui s'en montra très-satisfait, car il chérissait Simone qui était son ancien camarade d'atelier. Oh ! cœur vraiment noble! votre amitié était toute fraternelle; vous ne connaissiez ni la jalousie ni l'envie; vous jouissiez

de la gloire de votre ami comme de la votre même ! Taddeo donna à Simone trois parois, et se réserva la quatrième ainsi que la voûte qu'il divisa en quatre compartiments. Dans le premier, il figura la Résurrection du Christ, et essaya d'éclairer toute sa composition en faisant jaillir du corps glorieux du Rédempteur des flots de lumière qui inondent une ville et les cimes de quelques rochers ; mais il recula devant les difficultés de cette hardie entreprise avant d'arriver à ses figures. Dans le second compartiment, on voit Jésus-Christ délivrant saint Pierre du naufrage. Les apôtres qui conduisent la barque sont très-beaux, et celui qui pêche à la ligne sur le rivage est plein de naturel. Giotto avait déjà placé une semblable figure dans la mosaïque de la nacelle de saint Pierre. Le troisième compartiment représente l'Ascension du Christ, et le quatrième la Descente du Saint-Esprit. Dans ce dernier, on admire les attitudes des Juifs qui essaient de franchir la porte. Sur la paroi se trouvent les sept Sciences, et au-dessous de chacune d'elles l'un des professeurs les plus célèbres par lesquels elles ont été illustrées. La Grammaire, sous la figure d'une femme instruisant un enfant, domine l'image de Donato l'écrivain. Vient ensuite la Rhétorique : à ses pieds un personnage a les deux mains appuyées sur des livres, tandis que de son manteau sort une troisième main qui s'approche de sa bouche. La Logique, armée d'un serpent caché sous un voile, est accompagnée de Zénon Eléate. Sous l'Arithmétique tenant les tables de l'Abbaque, est assis Abraham

inventeur de cette science. Au-dessous de la Musique, entourée d'instruments, Tubalcain écoute attentivement les sons qu'il produit en frappant une enclume avec deux marteaux. La Géométrie, que l'on reconnaît à son équerre et à ses compas, est au-dessus d'Euclide, et l'Astrologie tenant une sphère céleste, au-dessus d'Atlante. D'un autre côté, les sept Sciences théologiques sont en rapport avec des personnages, parmi lesquels on remarque un pape, un empereur, un roi, des cardinaux, des ducs, des évêques et des marquis. Le pape n'est autre que Clément V. Le milieu de cette composition est occupé par saint Thomas d'Aquin qui posséda toutes ces sciences. A ses pieds on voit quelques hérétiques, Arius, Sabellius, Averrois, et autour de lui Moïse, saint Paul, saint Jean l'Évangéliste et d'autres saints surmontés des vertus cardinales et théologales. De tous les ouvrages de Taddeo, celui-ci s'est le mieux conservé, et peut être regardé avec raison comme son chef-d'œuvre. Dans la même église de Santa-Maria-Novella, Taddeo peignit un saint Jérôme sous les habits de cardinal, car il portait une grande dévotion à ce bienheureux qu'il avait choisi pour le protecteur de sa maison. Après la mort de Taddeo, son fils Agnolo fit élever sous ce tableau, pour ses descendants, un tombeau couvert d'une pierre ornée des armes des Gaddi. Cette famille, grâce à l'intercession de saint Jérôme, aux vertus de Taddeo et à ses propres mérites, a obtenu de Dieu des postes importants dans l'Église, tels que des cléricatures, des évêchés, des cardinalats, des prévôtés et

des chevaleries. Tous ces descendants de Taddeo ont toujours estimé, encouragé et aidé les artistes. Enfin Taddeo, étant parvenu à l'âge de cinquante ans, succomba à une fièvre violente, l'an 1350. En mourant, il recommanda ses deux fils, Agnolo et Giovanni à Jacopo di Casentino et à Giovanni de Milan, ses élèves. Giovanni de Milan fit entre autres choses un tableau qui fut placé à Santa-Croce sur l'autel de San-Gherardo de Villamagna, quatorze ans après la mort de son maître. Il peignit également un très-beau tableau pour le maître-autel d'Ognissanti. A Assise, il représenta dans la tribune du maître-autel un Crucifix, la Vierge et sainte Claire, et sur les parois latérales plusieurs traits de la vie de la Vierge. Il retourna ensuite à Milan, où il mourut après avoir achevé un grand nombre d'ouvrages en détrempe et à fresque.

Taddeo suivit constamment la manière de Giotto, mais il ne surpassa guère son maître que dans le coloris, qu'il rendit plus frais et plus brillant. Il n'eut pas d'ailleurs grand mérite à cela, car les études et les leçons de Giotto lui avaient préparé une voie facile. Il fut enseveli par ses fils Giovanni et Agnolo, sous le premier cloître de Santa-Croce, dans le mausolée qu'il avait fait construire pour son père Gaddo. Les poètes de son temps le célébrèrent dans leurs vers, comme un homme digne d'être honoré, à cause de ses vertus et des services qu'il avait rendus à l'art et à sa patrie en élevant des monuments utiles, et en surveillant avec soin l'édification du campanile de Santa-Maria-del-Fiore, commencé par

Giotto. On composa en son honneur l'épitaphe suivante :

> Hoc uno dici poterat Florentia felix
> Vivente : at certa est non potuisse mori.

Taddeo avait une manière de dessiner large et hardie, comme on peut le voir dans notre recueil, où se trouve le dessin du tableau qu'il peignit dans la chapelle de Sant'-Andrea à Santa-Croce de Florence (11).

Ce que nous avons dit à l'égard de Stefano peut aussi s'appliquer, quoique à un degré inférieur, à son condisciple Taddeo Gaddi, bien qu'ici le Vasari lui-même donne à entendre que ce dernier n'ait guère fait avancer l'art, et surpassé son maître Giotto. Mais nous ne saurions entièrement nous en rapporter à ce jugement. On peut voir encore aujourd'hui, dans l'église de Santa-Croce, un grand et beau travail de lui, qui doit lui faire accorder un plus haut rang dans l'estime. Et il ne faut pas oublier que Ghiberti, homme assurément aussi compétent que notre Vasari, et beaucoup plus à même, à cause de l'époque où il vécut, de se faire une opinion sur les maîtres de l'ancienne école, n'a point hésité à classer son tableau de l'église des Servites parmi les plus beaux qu'il connût.

Taddeo, l'élève bien-aimé de Giotto, occupa près de lui l'emploi que plus tard Jules Romain remplit

auprès de Raphaël. Il suivit religieusement tous les errements de son maître, et mena à fin plusieurs de ses entreprises. Voici probablement ce qui a pu conduire le Vasari à ne reconnaître dans l'œuvre de Taddeo qu'une simple reproduction de celle du Giotto. Mais Giotto et Raphaël (on peut les comparer, si grande que soit la distance que les circonstances au milieu desquelles ils sont nés aient mise entre leurs résultats,) étaient dans une situation bien distincte vis à vis de leurs successeurs : l'art n'avait plus qu'à grandir après le premier, qu'à déchoir après le second. Jules Romain ne put se tenir à la hauteur de Raphaël, et Taddeo, peut-être moins fort en soi que Jules Romain, dépassa de beaucoup au contraire le Giotto. C'est ce qu'on peut assurément vérifier dans les ouvrages qui lui appartiennent en propre, et surtout dans ceux qu'il fit avec l'aide de Giovanni de Milan.

Giovanni de Milan est bien peu connu. Le Vasari qui, quoi qu'on ait fait, a été jusqu'ici le plus grand dispensateur de la gloire, pour les artistes de cette époque, ne lui a pas accordé une mention assez particulière ; cela est vrai, et nous l'avouons. Mais cependant il en a encore trop dit à son sujet pour qu'on ait été en droit de l'accuser, comme on l'a fait, d'avoir sacrifié méchamment cet artiste vraiment supérieur. Ghiberti le passe entièrement sous silence, et Lanzi n'en dit pas un mot. Le texte du Vasari, au contraire, a facilité seul sa réhabilitation. Il indique avec un éloge marqué ses principaux ouvrages ; or, ses ouvrages subsistent encore en partie

à Florence et à Assise, et ces admirables essais n'ont pas pu rester dans le temps sans influence, bien qu'on en ait peu parlé, et qu'on n'ait pas pensé plus tôt aux quelques lignes que le Vasari leur consacre.

NOTES.

(1) Les peintures de Taddeo, à Santa-Croce, ont péri entièrement.

(2) Vasari fait allusion à ce vers de Pétrarque :

Tolse Giovanni dalle reti e Pietro.

(3) Ce tabernacle a été démoli.

(4) Les peintures du réfectoire ont été remplacées par des fresques de Santi di Tito et de Giovanni Ferretti.

(5) Ce tableau a été enlevé l'an 1616 environ, et remplacé par un saint Charles de Matteo Rosselli. Le tableau de Taddeo Gaddi est attribué à tort à Buffalmacco par le Cinelli et par le P. Richa.

(6) Saint Gérard de Villamagna était chevalier de Malte. Sa vie fut écrite par le Brocchi, et imprimée à Lucques en 1750.

(7) Giovanni Villanni, lib. XI, cap. 1, parle de cette inondation.

(8) Ce pont a été rebâti par Cosme Ier, sur les dessins de l'Ammannato.

(9) Le pont de la Santa-Trinità a été peint par Domenico Ghirlandaio, dans la chapelle des Sassetti, tel qu'il avait été construit par Taddeo Gaddi.

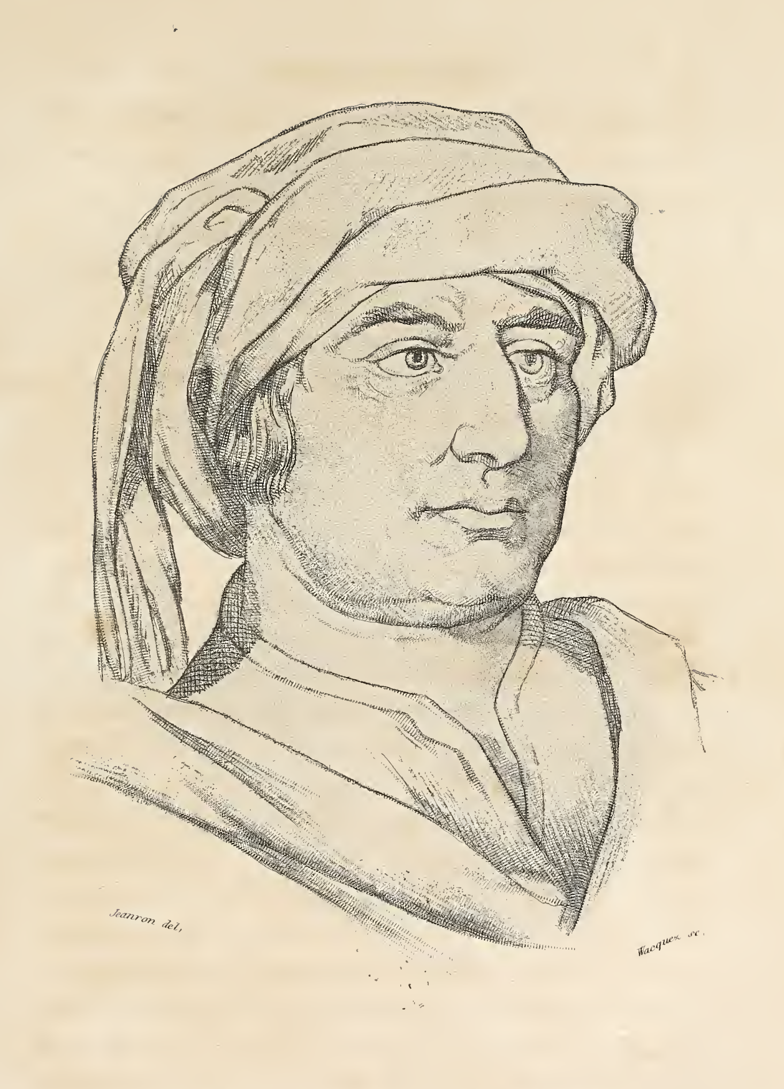
(10) Les peintures de la Mercanzia-Vecchia n'existent plus. Voyez le *Riposo* de Borghini, page 238.

(11) Le musée du Louvre possède de Taddeo Gaddi quatre sujets, renfermés dans un même cadre, et représentant le Christ entre les larrons, la Décollation de saint Jean, la tête de saint Jean apportée à Hérode, et Hérode livré aux démons.

ANDREA ORCAGNA,

PEINTRE, SCULPTEUR ET ARCHITECTE FLORENTIN.

Il est rare qu'un homme soit habile dans un art sans réussir facilement dans quelques autres arts, surtout s'ils découlent de la même source. Ainsi l'Orcagna cultiva avec un égal succès la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie. Il naquit à Florence, et étudia d'abord la sculpture sous Andrea de Pise pendant plusieurs années, mais bientôt après il chercha un plus vaste champ où il pût librement déployer son génie. Aidé par la nature, qui voulait le rendre universel, il s'appliqua avec zèle au dessin, et s'essaya à peindre à fresque et en détrempe. Son frère Bernardo, qui le guidait par ses conseils, fut si enchanté de ses progrès qu'il l'appela à partager les travaux de la grande chapelle de Santa-Maria-Novella, qui appartenait alors à la famille des Ricci. Ils y représentèrent la Vie de la Vierge, qui fut beaucoup admirée alors. Malheureusement peu d'années après, grâce à l'incurie des administrateurs de la fabrique, le toit de l'église tomba en ruine, et laissa pénétrer les pluies qui causèrent de déplorables dégâts. Cet ouvrage fut donc refait, comme nous



ANDREA ORCAGNA.

le dirons plus tard, par Domenico Ghirlandaio, qui du reste se servit de la plus grande partie des inventions de l'Orcagna.

Bernardo et Andrea exécutèrent ensuite dans la chapelle des Strozzi, à Santa-Maria-Novella, des fresques représentant d'un côté le Paradis et les Saints, revêtus des costumes de ce temps, et du côté opposé l'Enfer, tel que l'a décrit le Dante. Ils ornèrent encore de fresques la chapelle des Cresci dans l'église des Servites, et firent le Couronnement de la Vierge de San-Pier-Maggiore, et un autre tableau qui est auprès de la porte latérale de San-Romeo. Enfin ils peignirent à fresque la façade extérieure de Sant'-Apollinario, avec tant de soin, que les couleurs, bien qu'exposées aux intempéries de l'air, se sont conservées jusqu'à nos jours merveilleusement vives et belles. La renommée qu'obtinrent ces ouvrages fut cause que les Pisans invitèrent Andrea à venir travailler dans le Campo-Santo. Ils lui confièrent une partie d'une façade que Giotto et Buffalmacco avaient déjà ornée de leurs peintures; Andrea y laissa un Jugement universel, et quelques compositions pleines d'originalité et de bizarrerie. On voit dans la première, à l'ombre d'une forêt d'orangers, sur l'herbe émaillée de fleurs, des seigneurs qui jouissent de tous les plaisirs de ce monde, tandis que des amours dirigent en volant leurs flèches contre les cœurs de dames de haut parage, assises à côté de brillants cavaliers qui écoutent le son des instruments et regardent les danses joyeuses formées par plusieurs groupes de jeunes garçons et de jeunes

filles. Parmi ces personnages, qui sont peints d'après nature, mais dont le temps a jeté les noms dans l'oubli, on reconnaît Castruccio, seigneur de Lucques, sous la figure de ce beau jeune homme, qui, la tête couverte d'un chaperon bleu, tient un épervier sur son poing.

Après avoir ainsi exprimé les voluptés mondaines, Orcagna représenta dans le même tableau une haute montagne habitée par de saints ermites, qui font pénitence et se sont consacrés au service du Seigneur. Les uns sont plongés dans la lecture, la prière et la contemplation ; d'autres se livrent à de rudes travaux pour gagner leur vie. L'ermite qui trait une chèvre semble vraiment doué de vie. Le bas de cette composition est occupé par saint Macaire, qui désigne du doigt à trois rois qui vont à la chasse avec leurs maîtresses, les cadavres de trois autres princes, emblème de la misère humaine. La surprise et l'horreur causées par ce spectacle affreux sont énergiquement rendues par les gestes de ces rois. Celui d'entre eux qui se bouche le nez avec la main pour ne pas sentir la puanteur des corps à demi pourris, n'est autre que Uguccione della Faggiuola d'Arezzo. Au milieu du tableau, la Mort, vêtue de noir et armée de sa faux, montre qu'elle vient de trancher les jours d'une foule de gens de toutes conditions, de tout âge, de tout sexe, hommes, femmes, enfants, vieillards, pauvres, riches, infirmes, bien portants (1); et comme les Pisans aimaient l'invention de Buffalmacco, pratiquée par Bruno, et qui consistait à faire sortir des écriteaux de la bou-

che des personnages, l'Orcagna remplit ce tableau de devises, dont la plus grande partie a été détruite par le temps. Ainsi quelques vieux estropiés s'écrient :

Da che prosperitade ci ha lasciati,
O morte, medicina d'ogni pena,
Deh vieni a darne omai l'ultima cena.

Il y a d'autres vers encore dans le même style, composés par l'Orcagna lui-même, qui s'occupait de poésie. Des démons arrachent les âmes des cadavres qui entourent la Mort, et les jettent dans des gouffres de feu qui se trouvent au sommet d'une montagne, tandis que des anges en sauvent quelques-unes qu'ils portent dans le paradis. Sur une banderole soutenue par deux anges on lit :

Ischermo di savere e di richezza,
Di nobiltade ancora e di prodezza,
Vale niente ai colpi di costei,

et d'autres paroles difficiles à comprendre. La bordure du tableau est ornée de neuf anges et de devises latines et en langue vulgaire, que nous nous abstiendrons de rapporter pour ne pas fatiguer nos lecteurs de choses aussi peu agréables. Comme nous l'avons dit plus haut, l'Orcagna fit aussi un Jugement universel. Le Christ, placé sur une nuée, au milieu des douze apôtres, prononce ses irrévocables sentences. D'un côté les réprouvés, déchirés par le désespoir, sont entraînés par les démons dans l'enfer;

de l'autre côté les élus pleins d'allégresse sont transportés à la droite des bienheureux par une cohorte d'anges, guidée par l'archange Michel. Toutes ces figures sont autant de portraits de magistrats, de guerriers et d'autres seigneurs, dont malheureusement aucun écrivain ne nous a conservé les noms. On dit seulement que Innocent IV, ami de Manfredi, s'y trouve sous ses habits pontificaux.

Après avoir achevé ces travaux et quelques sculptures pour la Madone du Ponte-Vecchio, l'Orcagna laissa son frère Bernardo peindre, dans le Campo-Santo, l'Enfer qui fut endommagé l'an 1530, et restauré par le Sollazzino. De retour à Florence, Andrea reproduisit dans l'église de Santa-Croce ses compositions du Campo-Santo, à l'exception cependant de saint Macaire, des trois rois et des ermites retirés sur la montagne. Du reste il se montra encore meilleur dessinateur qu'à Pise, et il ne changea guères que les têtes de ses personnages. Il introduisit ainsi ses amis dans le paradis, et ses ennemis dans l'enfer. Parmi les élus on voit son protecteur, le pape Clément VI, ami des Florentins, qui avait réduit le jubilé de cent ans à cinquante, et Maestro Dino del Garbo, médecin célèbre, revêtu du costume des docteurs de ce temps, et la tête couverte d'une barrette rouge, ornée de fourrures (2). Au nombre des damnés, Orcagna plaça le Guardi, huissier de la commune de Florence, qui avait un jour saisi ses meubles. Un démon harponne avec un crochet ce malheureux, que l'on reconnaît aux trois lys rouges de sa barrette blanche. A côté du Guardi se trouvent

le notaire et le juge qui contribuèrent à la condamnation de notre artiste, et Cecco d'Ascoli, fameux magicien d'alors (3). Un peu au-dessus, un moine hypocrite sort d'un tombeau, et tente de se glisser furtivement dans les rangs des bons, mais un ange le découvre, et le rejette au milieu des réprouvés.

Andrea avait un second frère, nommé Jacopo, qui cultivait avec peu de succès la sculpture, et pour lequel il faisait parfois des maquettes en terre. Il lui vint donc fantaisie de voir s'il se rappellerait les principes de cet art qu'il avait jadis étudié à Pise, comme nous l'avons dit. Il se mit à l'œuvre et obtint des résultats qu'il sut utiliser plus tard. Il s'adonna ensuite de toutes ses forces à l'architecture, pensant qu'il pourrait en tirer parti. Il ne se trompa point, car l'an 1355 les Florentins, ayant acheté plusieurs maisons pour agrandir la place du Palais, près duquel ils voulaient élever une magnifique loge destinée à offrir un abri aux citoyens, ouvrirent un concours où chaque artiste fut admis à proposer ses plans pour cette grande entreprise, en même temps que pour le bâtiment de la Monnaie. Les projets de l'Orcagna furent unanimement proclamés supérieurs à ceux des premiers maîtres de la ville. Cette loge fut construite en pierres de taille sur les fondements qui avaient été jetés du temps du duc d'Athènes. Contre l'usage universellement établi, il substitua aux cintres aigus la forme ovale, remarquable par sa grâce et sa beauté. Rien ne manquerait à cette loge, si l'on avait eu soin de l'appuyer contre San-Romolo, mais elle est tournée au nord,

et par conséquent impraticable pendant l'hiver à cause des grands vents. Orcagna sculpta entre les arcades de la principale façade sept figures de marbre en demi-relief qui représentent les vertus cardinales et théologales (4). Il prouva ainsi qu'il était aussi habile sculpteur qu'excellent peintre et bon architecte. Et comme il menait de front ces trois arts, il fit, pendant qu'il construisait sa loge, un tableau en détrempe avec un gradin couvert de petites figures pour la chapelle des Strozzi, où il avait déjà travaillé à fresque avec son frère Bernardo. Il écrivit au bas de cet ouvrage qui lui paraissait convenablement résumer son talent : *Anno Domini* MCCCLVII *Andreas Cionis de Florentia me pinxit.* Il envoya ensuite au pape, à Avignon, quelques peintures sur panneaux qui sont encore dans la cathédrale de cette ville. Peu de temps après, la confrérie d'Orsanmichele, ayant rassemblé les nombreuses aumônes offertes à la Vierge dans la grande mortalité de 1348, résolut de bâtir une chapelle en marbre, ornée de sculptures, de mosaïques et de bronzes, avec toute la richesse imaginable. Orcagna présenta un projet qui l'emporta sur ceux de ses rivaux, et il obtint la direction complète des travaux de ce monument. Il se réserva ainsi que son frère toutes les figures, et confia le reste des sculptures à des maîtres de différents pays. Il n'employa ni ciment ni mortier pour joindre ses blocs; il y suppléa par des crampons de cuivre qui lient les marbres dans l'épaisseur des murs sans qu'on puisse les apercevoir, de telle sorte que l'édifice semble

taillé dans un seul bloc. Cette chapelle est dans la manière tudesque, mais si gracieuse et si bien proportionnée qu'il est permis de la compter parmi les chefs-d'œuvre de cette époque. Les grandes et les petites figures, les anges et les prophètes, en demi-relief, qui entourent la Madone, et les ornements de bronze, sont d'une exécution vraiment merveilleuse. Mais Orcagna s'efforça surtout de déployer son génie dans ce grand bas-relief, placé derrière l'autel, qui renferme les douze apôtres contemplant la Vierge qui monte au ciel, accompagnée de plusieurs anges. Sous la figure de l'un de ces apôtres, Orcagna se représenta lui-même, vieux comme il était, la barbe rase, la tête couverte d'un chaperon et le visage plat et large. Il grava sur le marbre les mots suivants : *Andreas Cionis pictor florentinus oratorii archimagister exstitit hujus*, MCCCLIX. La loge et la chapelle coûtèrent quatre-vingt-seize mille florins d'or qui furent assurément très bien employés, car l'architecture, les sculptures et les ornements de ces édifices ont rendu immortel le nom d'Andrea Orcagna.

Andrea avait coutume d'écrire au bas de ses peintures : *Fece Andrea di Cione scultore*, et au bas de ses sculptures : *Fece Andrea di Cione pittore*. Ses tableaux sont nombreux à Florence; les uns se reconnaissent à sa signature, comme celui de San-Romeo ; les autres à la manière, comme celui du chapitre du monastère degli Angeli. Il en laissa plusieurs inachevés, que termina son frère Bernardo, qui lui survécut, mais de peu d'années. Andrea se plaisait

à cultiver la poésie; dans sa vieillesse, il adressa quelques sonnets au jeune Burchiello. Enfin il mourut en 1389, à l'âge de soixante ans, dans sa maison de la via Vecchia de' Corazzi. Il reçut une sépulture honorable (5).

Du temps de l'Orcagna vivaient beaucoup de vaillants hommes, sculpteurs et architectes, dont les noms sont aujourd'hui ignorés, mais dont les œuvres réclament nos éloges et notre admiration. Nous entendons parler non seulement de la Chartreuse de Florence, élevée aux dépens de la noble famille des Acciaiuoli, et particulièrement de Messer Niccola, grand sénéchal du roi de Naples; mais encore des tombeaux surmontés du portrait de ce seigneur et de ceux de son père et de sa sœur. On voit encore de la main des mêmes maîtres le tombeau du fils de Niccola, Messer Lorenzo, dont le corps fut apporté de Naples à Florence, et l'effigie du cardinal Santa-Croce, qui orne un mausolée placé dans le chœur, derrière lequel est le maître-autel.

Andrea eut pour élèves Bernardo Nello Falconi de Pise, qui laissa dans la cathédrale de cette ville une multitude de peintures, et Tommaso di Marco, Florentin, qui fit, entre autres choses, l'an 1392, un tableau pour l'église de Sant'-Antonio de Pise.

Après la mort d'Andrea, son frère Jacopo, qui s'appliquait à la sculpture, comme nous l'avons dit, et à l'architecture, fut employé, l'an 1328, à la construction de la tour et de la porte de San-Pietro-Gattolini. On dit qu'il sculpta les quatre lions de pierre dorés qui décorent les quatre angles du grand

palais de Florence. On blâma ces sculptures dont la pesanteur était énorme ; on aurait voulu que ces lions fussent en cuivre creux et doré au feu. On attribue aussi à Jacopo le cheval doré de Santa-Maria-del-Fiore qui est au-dessus de la porte qui conduit à l'oratoire de Santo-Zanobio. On croit qu'il fut élevé en l'honneur de Pietro Farnese, capitaine des Florentins ; mais je n'oserais l'affirmer. A la même époque, Mariotto, neveu d'Andrea, fit à fresque le Paradis de San-Michel-Bisdomini, une Annonciation qui est sur l'autel, et, pour Mona Cecilia de' Boscoli, un tableau qui se trouve près de la porte de l'église.

Mais de tous les élèves de l'Orcagna aucun ne fut supérieur à Francesco Traìni. Il peignit sur un fond d'or un saint Dominique, haut de deux brasses et demie, qu'il entoura de six tableaux, dont les sujets sont tirés de la vie du même saint. Cet ouvrage, d'un bon coloris, fut exécuté pour un seigneur de la famille Coscia, qui est enterré dans la chapelle de San-Domenico, à Santa-Catarina de Pise. Dans la même église, Traìni représenta saint Thomas d'Aquin sous ses véritables traits ; je dis sous ses véritables traits, parce que les moines firent venir l'image de ce bienheureux de l'abbaye de Fossanuova où il était mort, l'an 1323. Saint Thomas est assis et tient des livres qui transmettent des rayons lumineux au peuple chrétien. Autour de lui, sont agenouillés une foule de docteurs, de clercs, d'évêques, de cardinaux et de papes, parmi lesquels on remarque Urbain VI. A ses pieds se tiennent Sabellius, Arius, Averroïs et

d'autres hérétiques et philosophes avec leurs livres déchirés en lambeaux, tandis que Platon et Aristote montrent le Timée et l'Éthique. Le Rédempteur au milieu des quatre évangélistes occupe le haut du tableau et bénit saint Thomas auquel il envoie l'Esprit saint. Cette composition valut de grands éloges à Francesco Traìni, qui surpassa son maître dans le coloris, l'harmonie et l'invention. Andrea, du reste, n'est pas moins bon dessinateur, comme on peut le voir dans notre recueil (6).

Il faut ici retourner sur nos pas, récapituler les choses et rappeler les hommes que nous avons déjà vus, si nous voulons connaître à fond le génie et les œuvres de l'Orcagna.

Avant Cimabue, nous avons trouvé partout l'école byzantine, étrange existence, prolongement difforme de l'hébétement et de la décadence de Rome, au sein duquel battait cependant la pensée chrétienne. Cimabue venait à peine de naître, que les ouvriers byzantins, menés par on ne sait quel pressentiment d'une vive attaque, déjà s'acharnaient à améliorer leurs vieilles routines et à anoblir leurs rudes images. La Toscane, surtout, était le foyer de ces tentatives. A Pise vivait le célèbre Giunta dont l'immense popularité semble avoir été un dernier remercîment de l'Italie à ses anciens maîtres. A Sienne, vivait Guido; à Lucques, Bonaventura Berlinghieri; et à Arezzo, l'octogénaire Margaritone

dont les plaintes et le dépit amer répondaient aux envahissements et aux railleries de la jeunesse qui cherchait d'autres principes et se prenait à douter des vieux exemples. Le noble Cimabue paraît en avoir donné le signal; mais ce qui est certain, c'est qu'un pauvre enfant deviné par lui, son fils d'adoption, son élève Giotto, devait rompre irrémissiblement avec les traditions byzantines. Le succès du Giotto annonça, en effet, leur abandon incessant et rapide. Ceux qui continuaient à les suivre, soit par nécessité, soit par habitude, soit par faiblesse d'esprit ou par entêtement, ne pouvaient déguiser ni les embarras que ce parti pris leur causait, ni les concessions que la concurrence des élèves du Giotto leur arrachait. Buffalmacco, l'insouciant écolier de Tafi, cédait à leur ascendant; Ugolino, le Siennois entêté, et Cavallini, le Romain dévot, se laissaient entraîner tout en se cramponnant, tout en se signant. Les héritiers directs du Giotto, les Stefano, les Taddeo Gaddi, poussaient avec vigueur la révolution entamée si hardiment par le maître, tandis que leurs rivaux de Sienne, les Ambrogio, les Pietro Lorenzetti, les Simone Memmi, s'excitaient entre eux et s'associaient pour égaler leurs progrès et leur gloire, dans le Campo-Santo de Pise. Quelle fonction nouvelle pouvait-il donc y avoir à prendre au milieu de tous ces hommes consciencieux qui marchaient? Quelle ambition nouvelle pouvait-il y avoir à nourrir au milieu de tous ces artistes qui se rivalisaient? L'Orcagna le sut. Et vraiment on dirait, à voir la netteté de son coup d'œil, la franchise de sa dé-

marche, que la conviction du génie s'exalte par cela même qu'autour de lui chacun déclare que la voie est fermée. Le nom du Giotto couvrait tout; son souvenir abritait ses élèves et ses continuateurs. « Giotto occupe le champ de la peinture, » avait dit le Dante; « il n'est rien dans la nature que Giotto ne « puisse imiter jusqu'à l'illusion, » disait Boccace; « Giotto a des beautés que les ignorants peuvent bien « ne pas comprendre, mais qui stupéfient les maîtres, » disait Pétrarque. Cependant l'Orcagna s'arrêta court et ne voulut point continuer le Giotto. Où donc voulait-il aller? Prétendait-il retourner aux errements surannés des byzantins pour lesquels combattaient encore dans Florence plus d'une médiocrité jalouse, plus d'un talent obstiné? Non, décidément pour lui l'école byzantine était morte; Giotto, homme de génie et de progrès, l'avait tuée en s'en écartant. L'Orcagna, homme de génie et de progrès, tout en s'éloignant du Giotto, ne voulait ni renier ni méconnaître son œuvre. Le puissant instinct de l'Orcagna avait découvert une tâche autrement glorieuse que celle de restaurer ce qu'un autre avait détruit; chose qui en soi est encore détruire. N'avait-il pas l'école florentine à fonder? Car il ne faut pas qu'on s'y trompe, jusqu'au moment où nous rencontrons Orcagna, nous n'avons point encore vu d'artistes vraiment florentins dans le sens complet de ce mot. Cimabue, seul peut-être dont le talent peut plutôt se déchiffrer que se lire, donnerait quelques vagues pressentiments du caractère futur de l'école. Quant à Giotto, que la patrie le

réclame, mais que l'école ne le compte pas. Giotto a servi l'art en général. Quand Cimabue l'avait trouvé couché dans la campagne, et dessinant naïvement d'après nature sur le sable, il avait été lui-même frappé de sa vocation. Giotto, en effet, dès ce jour, possédait et la volonté et le moyen. Cimabue n'avait qu'à ne pas tordre le jeune enfant et à le laisser faire. Bientôt tous les ouvriers de l'Italie devaient entendre son appel et être conviés, par ses exemples, à débarrasser l'art italien des langes byzantins. Telle était l'œuvre du Giotto, tel était son apostolat. Partout ne devait-on pas procéder par une première et naïve interrogation de la nature? Ne fallait-il pas regarder une première fois ingénument le monde extérieur, avant de décider dans quel sens on l'interpréterait? Partout donc Giotto dessilla les yeux, mais nulle part il ne força les esprits à se prononcer. Est-ce trop? n'est-ce pas assez dire pour la gloire de ce grand homme? Nous croyons qu'on trouvera l'un ou l'autre au gré des passions locales, car nous connaissons la façon dont on apprécie trop ordinairement les choses dans les arts, où, par on ne sait quelle triste manie, on soulève toujours, à côté des objets les plus limpides et les plus utiles, les discussions les plus mesquines et les plus insolubles. Mais quoi qu'on puisse en penser, nous ne serons pas moins sûrs d'être dans le vrai, en disant ici que Giotto ne fut pas l'homme d'une école en particulier, mais bien l'homme de toutes les écoles ensemble. Le mouvement qu'il imprima fut tellement sympathique, que ses élèves immédiats n'en-

tendirent en rien le modifier, et crurent qu'il suffisait de s'avancer de plus en plus sur sa ligne sans rien autrement prévoir. Mais le moment devait bientôt arriver, où l'art, plus développé, allait avoir autre chose à faire qu'à s'occuper seulement de progrès matériels et d'améliorations dans le système imitatif. Il fallait, déjà bien avant qu'il n'eût reçu ses dernières acquisitions, que l'art comptât avec le génie particulier des peuples, et que le sentiment individuel de l'artiste entrât en communication avec le sens national. Sans cette précieuse soumission, qui devait faire sa force et lui fournir son aliment, quelle signification, quelle vitalité, quelle physionomie l'art eût-il pu obtenir ou garder? Ne serait-il pas vite devenu quelque chose de fantasque et d'inconsistant, d'amorti et de banal à la fois? Le sévère et méditatif Orcagna fut donc le premier peintre qui paya réellement à Florence son tribut, comme le poëte Dante avait payé le sien. Sans doute l'Orcagna n'est pas à la hauteur du Dante; sans doute son effort n'a dépassé ni Cimabue, ni Giotto, ni Stefano, comme Dante avait pu dépasser les ébauches poétiques de Guido Cavalcanti, de Fra Guittone et de Brunetto Latini. Les beaux temps de la peinture sont plus lents à venir. Il y a bien des siècles entre Homère et Phidias. Grâce encore à quelques hommes comme l'Orcagna, l'art moderne a été plus rapide que l'art grec, et trois siècles seulement séparent Michel-Ange de l'Homère florentin. Mais si l'Orcagna, à cause des conditions inhérentes à son art, n'a pu le porter bien loin, il n'en est pas moins

de toute évidence qu'il a eu une pleine conscience de la direction qu'il fallait suivre pour l'honneur de Florence.

Maintenant, après avoir appelé l'attention sur ce point assez pour avoir le droit d'en tirer ailleurs les déductions que nous croirons nécessaires, consignons ici, dans l'intérêt des développements dans lesquels nous comptons bientôt entrer sur le caractère propre de chaque école, quelques observations toutes relatives à l'Orcagna. La lecture seule de sa biographie suffirait pour montrer combien dans le choix de ses sujets il est tributaire des idées dantesques. Ses peintures du Campo-Santo de Pise et de la chapelle Strozzi à Florence sont empreintes de ce terrorisme mystique et de ce sentiment d'amour terrestre qui sont l'âme de la Divine Comédie. Comme dans les chants du Dante, et suivant que son art encore insuffisant s'y prête et le sert, on voit tour à tour dans ses peintures les plus terribles et les plus ravissantes apparitions. On est parti de là pour révoquer en doute son essor original et le ravaler jusqu'au rôle de servile traducteur. Nous ferons remarquer tout ce qu'il y a d'incompris dans un tel jugement, lorsque nous rendrons compte de la pratique particulière de l'école florentine. En attendant, nous posons ici en fait que la gloire même de l'Orcagna se trouve dans cette appropriation des idées et du sentiment du Dante. N'aurait-on aperçu dans les peintures de l'Orcagna qu'une imitation artistique de la grande œuvre du Dante, on aurait dû encore caractériser cette imitation avec plus de ménagement.

En effet, nous ne savons pas trop quelle besogne on entend qu'un peintre puisse faire en traduisant littéralement un poëte, bien qu'on ait voulu depuis peu nous donner quelques essais en ce genre. Tout ce que nous voulons dire ici, c'est qu'au temps de l'Orcagna on avait trop de naïveté pour ne pas s'emparer franchement de tout ce qui répondait à l'inspiration qu'on se sentait, et trop d'indépendance en même temps pour suivre exactement qui que ce soit. L'Orcagna vulgarisa donc à sa façon et à la façon aussi de son temps, non la lettre, mais l'esprit, non les particularités, mais l'empreinte genérale du poëme immortel : noble et lourde tâche qui n'a dû rapetisser personne, dont plus d'un grand talent s'est occupé, et que Michel-Ange a pu seul terminer.

NOTES.

(1) Alessandro da Morrona nous a conservé dans sa *Pisa illustrata* une ancienne gravure de ce tableau de l'Orcagna, qui servit probablement pour une des premières éditions du Dante. On y lit cette inscription :

QUESTO È L'INFERNO DEL CAMPO-SANTO DI PISA.

(2) Dino del Garbo était fils de Bruno, célèbre chirurgien. Il composa plusieurs ouvrages de médecine et l'épître *De cœnâ et prandio*, imprimée à Rome en 1545 avec les œuvres d'Andrea Turini, et l'explication de la *Canzona* de Guido Cavalcanti, qui commence par ces mots : « *Donna mi prega,* etc. » Il fut élève de Taddeo d'Alderotto, Florentin, et étudia à Bologne, où Taddeo demeurait. Il fut médecin de Jean XXI, et mourut en 1327.

(3) Gio. Villani, lib. X, cap. 41, parle longuement de Cecco d'Ascoli, mathématicien, poëte, et médecin célèbre dans son temps. On trouve également une savante notice sur le Cecco dans les *Scrittori italiani* de Gio.-Maria Mazzucchelli.

(4) Les quatre vertus cardinales sont de la main de Jacopo di Pietro. Voyez le Baldinucci, dec. VI, sec. 2, pag. 65.

(5) Dans la première édition du Vasari, on lit cette épigraphe :

Hìc jacet Andreas, quo non præstantior alter
Ære fuit; patriæ maxima fama suæ.

Le Cinelli, dans ses *Bellezze di Firenze*, pag. 354, dit avoir vu, à San-Pier-Maggiore de Florence, dans la chapelle des Seigneurs della Rena, un Couronnement de la Vierge qu'il attribue à l'Orcagna.

(6) Dans les archives de la fabrique de Santa-Maria d'Orvieto, on lit à la date de 1360 : « Andreas Cionis magister Operis S. M. « super opere musayco. » — Vers la fin de l'an 1357, il fut invité à visiter les mosaïques de la façade de la cathédrale. « XXI feb. « unum flor. de auro dedit D. Camerarius M. Consilio Jonte..... « ad examinandum vitrum laboratum in facie parietis una cum « M. Andrea de Florentia..... qui venit, et stetit IV diebus..... « unum flor. de auro expendit d. Cam..... in rebus comestibilibus « in exhibendo honorem, et comestionem dandam dictis Mag. « Andree de Florentia..... Matheo Santi socio suo. M. Consilio de « Vitro..... M. Andree de Senis. M. Matheo de Bononia. M. Ugo-« lino pictori. Fr. Johanni pictori... VII decembris M. Andree Cioni « de Florentia Capo Magistro operis pro uno mense incepto die « XVIII octob. quo se movit de civit. Florentie pro veniendo ad « opus ad rat. CCC. floren pro anno. Matheo Cioni de Florentia « conducto per Mag. Andream caput mag. XXIX octob. ad rat. « VIII. flor. pro mense. »

Le musée du Louvre possède un tableau de l'Orcagna représentant la Naissance de la Vierge.

TOMMASO, DIT GIOTTINO,

PEINTRE FLORENTIN.

Les artistes, poussés par l'émulation et soutenus par le travail, trouvent chaque jour de nouveaux moyens de satisfaire tous les goûts. Ainsi, dans la peinture, par exemple, les uns, par une méthode obscure et excentrique, font ressortir l'éclat de leur génie; d'autres, par une manière douce et délicate, gagnent l'approbation de la multitude; d'autres encore, par l'harmonie qui préside à leurs ouvrages, méritent tous nos éloges, comme Tommaso, dit Giottino, fils de Stefano.

Tommaso naquit l'an 1324. Il étudia les éléments de la peinture auprès de son père; mais bientôt il résolut de l'abandonner pour suivre complètement la manière de Giotto. Il parvint à imiter, et même à surpasser ce maître avec tant de bonheur, que ses concitoyens lui donnèrent le surnom de Giottino. Quelques personnes, trompées par ce surnom et par sa manière, le prétendent fils de Giotto; mais il est certain, ou pour mieux dire probable, car on ne peut répondre de semblables choses, qu'il eut pour

père Stefano, peintre florentin. Les tableaux qu'on a retrouvés de lui, bien qu'en petit nombre, montrent avec quel amour il cultivait son art. Les vêtements, les cheveux, les barbes et les moindres détails de ses compositions se distinguent par un soin, une morbidesse et une harmonie que l'on ne rencontre ni chez Giotto ni chez Stefano. Dans sa jeunesse, Giottino peignit à Santo-Stefano de Florence, à côté de la porte latérale, une chapelle qui, malgré les ravages du temps et de l'humidité, prouve son habileté (1); et près de la Macina un saint Cosme et un saint Damien, aujourd'hui à moitié effacés. Il décora ensuite de fresques une chapelle de l'ancienne église de Santo-Spirito, détruite plus tard par un incendie, et figura, au-dessus de la porte principale, la Descente du Saint-Esprit. On voit encore sur la place de la même église, à l'encoignure du couvent, un tabernacle où il plaça la Vierge au milieu de plusieurs saints (2). Dans ce dernier ouvrage, Giottino se rapproche beaucoup de la manière moderne par la grâce et la variété de ses têtes et de ses draperies. A Santa-Croce, dans la chapelle de San-Silvestro, il représenta l'Histoire de Constantin, et Messer Bettino de' Bardi appelé au jugement dernier par les trompettes de deux anges qui accompagnent le Christ assis sur un nuage. A San-Pancrazio, il fit un Portement de croix et quelques saints, complètement dans la manière de Giotto. On voit dans cette église, sur un pilier près de la grande chapelle, la copie d'une Piété de la main de Giottino, que possédait le couvent de San-Gallo qui fut

détruit pendant le siége de Florence. A Santa-Maria-Novella, dans la chapelle de San-Lorenzo (3) des Giuochi, notre artiste laissa un saint Cosme et un saint Damien ; et à Ognissanti, un saint Christophe et un saint Georges, qui ont été gâtés par des peintres ignorants. Au-dessus de la porte de la sacristie de cette dernière église, il peignit à fresque, avec infiniment de soin, la Vierge et l'Enfant Jésus. Dans tous ces travaux, qui furent très renommés, Giottino imita si parfaitement le dessin et les inventions de son maître, que l'on disait que l'esprit de Giotto était passé en lui, et le faisait agir.

Le duc d'Athènes ayant été chassé par les Florentins, le 2 juillet 1343, Giottino fut forcé par les douze réformateurs de l'État, et surtout par son protecteur Messer Agnolo Acciaiuoli, de consacrer le souvenir de cet événement en peignant dans la tour du Podestat le duc et ses complices, Messer Ceritieri Visdomini, Messer Maladiasse le conservateur, et Messer Ranieri de San-Gimignano, le front couvert d'une mitre ignominieuse. Un de ces hommes, traître à la patrie, offrait le palais de' Priori au duc, dont la tête était environnée d'animaux rapaces et cruels, emblèmes de son caractère. En outre, chacun avait auprès de soi les armes de sa maison, et des inscriptions qu'il serait difficile de lire aujourd'hui (4). Giottino exécuta avec beaucoup de soin cette peinture, qui eut un grand succès. Il fit ensuite, sur le pont des Ermites de Valdarno, un Tabernacle, et à la Campora, couvent des moines noirs, hors de la porte San-Piero-Gattolini, un saint

Cosme et un saint Damien, qui furent détruits lorsque l'on badigeonna l'église. Quelques personnes assurent que Tommaso s'occupa de sculpture, et fit une figure de marbre de quatre brasses pour le campanile de Santa-Maria-del-Fiore. A Rome, il orna une salle de la maison des Orsini de portraits d'hommes célèbres, et peignit un saint Louis sur un pilier d'Araceli, près du maître-autel. A Assise, il représenta, au-dessus de la chaire de l'église souterraine de San-Francesco, le Couronnement de la Vierge, et quelques traits tirés de la vie de saint Nicolas. Dans le monastère de Santa-Chiara, il peignit à fresque sainte Claire, soutenue par deux anges, et ressuscitant un enfant à l'étonnement de plusieurs femmes, dont les têtes et les ajustements sont d'une beauté et d'une grâce remarquables. Au-dessus de la porte de la ville d'Assise, qui conduit à la cathédrale, il laissa une Vierge, un Enfant Jésus, un saint François et un autre saint qui approchent de la perfection. Tommaso, dit-on, était mélancolique, et recherchait la solitude; mais aussi il était studieux et aimait son art avec passion, comme le prouve un chef-d'œuvre de sa main que l'on conserve dans l'église de San-Romeo. Ce tableau est peint en détrempe, et représente le Christ mort, entouré des Maries, de Nicodème, et d'autres personnages qui pleurent amèrement. Il est étonnant que Tommaso ait pu rendre avec le pinceau, d'une manière si frappante, tous les effets de la douleur et de la désolation, sans altérer en rien la beauté de ses figures; mais il est vrai qu'il travaillait avec conscience, plutôt pour

la gloire et la renommée, que pour l'amour de l'argent qui, de nos jours, est le seul mobile de tant d'artistes.

Son désintéressement fut cause qu'il mena une vie dure, pénible et presque misérable. Il mourut phthisique, à l'âge de trente-deux ans (5). Ses parents lui donnèrent une sépulture à la porte del Martello, près du tombeau de Bontura.

Giottino eut pour élèves Giovanni Tossicani d'Arezzo, Michelino, Giovanni dal Ponte et Lippo. Le plus habile de tous ces artistes fut sans contredit Giovanni Tossicani. Il imita le style de son maître, et laissa en Toscane beaucoup de travaux, parmi lesquels on distingue la chapelle de Santa-Maria-Maddalena des Tuccerelli (6), dans l'église paroissiale d'Arezzo, un saint Jacques peint sur un pilastre de l'église du château d'Empoli, et plusieurs tableaux qui étaient dans la cathédrale de Pise, mais qui ont été remplacés depuis par des ouvrages modernes. Enfin il peignit, pour la comtesse Giovanna, femme de Tarlato da Pietramala, dans une chapelle de l'évêché d'Arezzo, une Annonciation, un saint Philippe et un saint Jacques. Ces peintures, quoique entièrement gâtées par l'humidité, furent d'un grand secours, et apprirent beaucoup à Giorgio Vasari lorsqu'il refit le saint Jacques et le saint Philippe, peu de temps après que Maestro Agnolo d'Arezzo eut restauré l'Annonciation. On conserve encore dans cette chapelle, construite et décorée aux dépents de la comtesse Giovanna, l'inscription suivante, gravée sur une tablette de marbre :

Anno Domini 1335 de mense Augusti hanc capellam constitui fecit nobilis Domina Comitissa Joanna de Sancta Flora uxor nobilis militis Domini Tarlati de Petramala ad honorem Beatæ Mariæ Virginis.

Nous ne parlerons pas des autres élèves de Giottino, qui restent bien au-dessous de leur maître et de Giovanni Tossicani, leur condisciple.

Giottino était bon dessinateur, comme le prouvent plusieurs beaux dessins de sa main que nous conservons dans notre recueil (7).

Tous les élèves du Giotto, dont le Vasari a jugé à propos de nous conserver la biographie, ont été des hommes de progrès, et ont poussé leur art plus loin que le maître n'avait pu le faire. Cependant, par un mouvement de reconnaissance qui honore l'école florentine, le souvenir de Giotto domina longtemps toutes les gloires qui pouvaient surgir dans son sein. Il fallut des supériorités bien grandes, des progrès bien frappants pour qu'on s'habituât, à la longue, à ne plus le regarder comme le plus avancé des maîtres, et à comprendre qu'enfin on l'avait surpassé. Si l'exemple du Giotto n'eût pas été aussi entraînant, si l'étude de la nature n'eût pas eu dans ses prémices des attraits aussi irrésistibles, ce sentiment pieux d'admiration pour un homme eût tout immobilisé. Les esprits les plus ambitieux, les talents les plus progressifs s'inclinaient naïve

ment devant le nom chéri du révélateur de la peinture ; et Tommaso fils de Stefano portait avec orgueil ce diminutif de Giottino, qui a paru un témoignage d'infériorité à tant d'écrivains superficiels.

Cependant le Giottino fut dans son temps un des plus grands maîtres de Florence ; et, si l'on voulait aujourd'hui résumer l'histoire de l'art florentin par quelques noms seulement, il faudrait de toute nécessité penser au sien. L'art florentin a cela de particulier qu'à toutes ses époques on croit pouvoir invoquer, pour rendre raison de sa physionomie et de sa valeur, un caractère inflexible, un génie altier, un talent austère, comme l'Orcagna, comme le Ghiberti, comme Michel-Ange; et cependant l'on s'aperçoit bientôt que ces types puissants, pour représenter le génie de l'école, sont encore incomplets et insuffisants. A côté de ses fortes et victorieuses natures, Florence nous montre, pour compléter sa gloire et mieux expliquer son triomphe, ses natures modestes et souffrantes, ses Giottino, ses Masaccio, ses Andrea del Sarto ; génies mélancoliques, existences brisées que la postérité surtout connaît et console, et dont cependant tout contemporain, si grand et si indépendant qu'il ait été, a subi les vives influences. C'est ce que nous étudierons plus à fond, à la vie de Masaccio, le Giottino de son temps.

NOTES.

(1) On ne voit plus rien de Giottino dans l'église de Santo-Stefano.

(2) Toutes les peintures que vient de mentionner Vasari sont détruites.

(3) Voyez le P. Richa, tom. I, pag. 136.

(4) Ce tableau fut exécuté l'an 1344, comme le rapporte Gio. Villani, lib. XII, cap. 33. Les noms de tous les personnages, peints par Giottino, et les vers qui les accompagnent, sont relatés soigneusement par le Baldinucci.

(5) Si Giotto mourut à l'âge de trente-deux ans, il ne put être maître de Lippo, comme nous le montrerons dans une note sur cet artiste.

(6) Lisez *Tucciarelli*, et non Tuccerelli.

(7) Vasari, dans sa première édition, dit qu'après la mort de Giottino on composa les vers suivants :

Heu mortem, infandam mortem, quæ cuspide acuta
Corda hominum laceras, dum venis ante diem !

GIOVANNI DA PONTE,

PEINTRE FLORENTIN.

« A bon vivant l'argent ne manque jamais! » est un vieux proverbe menteur auquel il ne faut pas se fier, car celui qui mange son pain en herbe doit finir par mourir sur la paille. Néanmoins on voit quelquefois la fortune sourire à ces étourdis qui jettent leur bien par les fenêtres; et si elle revient ensuite à leur retirer ses faveurs, la mort accourt aussitôt à leur secours au moment même où ils commenceraient à regretter amèrement les folles prodigalités de leur jeunesse, et à connaître toute l'horreur de la misère attachée à une vieillesse pauvre et souffreteuse. Ainsi serait advenu à Giovanni da Santo-Stefano-a-Ponte, si, après avoir dissipé son patrimoine, les profits de son métier et plusieurs héritages inattendus, son dernier soupir ne se fût échappé avec son dernier écu.

Giovanni naquit l'an 1307, et étudia de bonne heure chez Buonamico Buffalmacco dont il s'efforça d'imiter surtout la joyeuse vie. Ses premiers ouvrages sont à l'église paroissiale d'Empoli, dans la



Jeanron del.   Bouquet sc.

GIO. DA PONTE.

chapelle de San-Lorenzo, où il peignit à fresque plusieurs traits de la vie de ce saint. Ce début fit concevoir de si grandes espérances, qu'on l'appela, l'an 1344, à Arezzo, pour représenter l'Assomption de la Vierge, dans une chapelle de San-Francesco. Se trouvant en crédit, car il y avait alors disette de peintres, il décora dans l'église paroissiale la chapelle de Sant'-Onofrio et celle de Sant'-Antonio qui est aujourd'hui gâtée par l'humidité. Il laissa encore d'autres peintures à Santa-Giustina et à San-Matteo, mais elles furent détruites en même temps que ces deux églises, lorsque le duc Cosme voulut fortifier la ville. C'est alors que l'on trouva au bas de la culée d'un ancien pont, près de Santa-Giustina, ces deux belles têtes antiques d'Appius Ciccus et de son fils, et cette épitaphe que conserve précieusement le seigneur duc. Giovanni revint à Florence au moment où l'on achevait l'arche du milieu du pont de la Santa-Trinità. Il peignit plusieurs figures dans une chapelle élevée sur un pilier et consacrée à l'archange Michel. Cette chapelle et le pont furent emportés par la débâcle de 1557. On prétend que c'est de ce dernier ouvrage que vint à Giovanni le nom *da Ponte*. Il exécuta, l'an 1355, derrière l'autel de la grande chapelle de San-Paolo de Pise, des fresques que le temps et l'humidité ont fort endommagées. On lui doit encore la décoration de la chapelle des Scali dans l'église de la Santa-Trinità de Florence, et un tableau dont le sujet est tiré de la vie de saint Paul et que l'on voit près de la grande chapelle, où est le tombeau de Maestro

Paolo, l'astrologue (1). Enfin Giovanni fit à Santo-Stefano, près du Ponte-Vecchio, quelques peintures à fresque et en détrempe qui le mirent en réputation. Il eut de nombreux camarades qui recherchaient sa compagnie plutôt que ses ouvrages. Il aimait les hommes lettrés, mais surtout les artistes qu'il encourageait à travailler consciencieusement, bien qu'il s'abstînt de leur donner lui-même l'exemple. Il mourut à l'âge de cinquante-neuf ans, d'une maladie de poitrine qui l'enleva en peu de jours. S'il eût vécu davantage, il aurait eu beaucoup à souffrir; car il laissa à peine de quoi se faire enterrer honnêtement à Santo-Stefano. Ses productions datent de l'an 1345 environ.

Nous possédons dans notre recueil un squelette de la main de Giovanni, et une aquarelle représentant saint Georges à cheval, vainqueur du serpent (2).

Le peu qui nous reste maintenant de Giovanni da Ponte prouve qu'il n'était point de l'école du Giotto, et cette remarque est parfaitement d'accord avec sa filiation artistique, telle que le Vasari nous l'a conservée. Élève de Buffalmacco, lequel eut pour maître le Tafi, Giovanni da Ponte demeura encore fortement engagé dans les errements de l'art byzantin. Il n'est pas le seul, d'ailleurs, qui dans son temps en fût encore là. Les renseignements puisés dans les

écrivains synchronistes et dans le Vasari lui-même démontrent positivement que les tenants de l'art byzantin étaient encore fort nombreux dans la corporation, dont les statuts furent en grande partie l'ouvrage de ce Jacopo da Casentino, dont tout à l'heure nous aurons la biographie.

On l'a vu, Giovanni da Ponte fut un joyeux compère, un autre Buffalmacco. Dieu nous garde de nous faire les panégyristes de sa vie dissolue, de son insouciance et de sa verve railleuse; mais le Vasari et les nouvellistes du temps ne nous ont cependant rien appris sur son compte d'assez fâcheux pour motiver les épithètes flétrissantes qu'on lui a jetées en passant.

Et puis, où donc a-t-on pris que cet homme fut sans talent? C'est une permisson toute nouvelle que prennent les auteurs systématiques que nous avons ici en vue, de dénaturer l'histoire sous une pudeur simulée et une indignation assurément à froid. Sans doute le talent s'augmente et s'élève dans les bonnes mœurs, mais peut-on nier qu'il ne se soit quelquefois allié aux mauvaises? peut-on affirmer que le sentiment de l'art et la conscience de son objet s'y perdent nécessairement? Il arrive souvent, au contraire, qu'ils sont fortement recommandés et tenus en honneur par ces hommes dérangés et paresseux, plutôt par faiblesse que par perversité. Voyez le Vasari, souriant lui-même à cette remarque qu'on aurait pu faire aussi bien que nous, et qui aurait évité des déclamations qui deviennent vraiment choquantes par l'exagération et la raideur dévote

qu'on y met. Ne nous dit-il pas que Giovanni da Ponte prêchait la conscience aux artistes, quoiqu'il ne leur donnât guère l'exemple? Ne nous dit-il pas que le jovial et irrévérent Buffalmacco déclarait que les peintres, en ne faisant rien autre chose que des saints et des saintes, rendaient les hommes plus dévots et meilleurs, au grand dépit des démons. Le peintre le plus sérieux de l'école catholique moderne pourrait-il, dans sa componction, mieux penser et mieux dire ?

On a donc eu tort de vouloir écraser sous de saintes colères ce pauvre diable de Giovanni da Ponte. Nous n'eussions point cherché à le mettre en saillie. La bonne figure de Buffalmacco et le caractère plus significatif encore du Giotto suffisaient pour établir que dès le quatorzième siècle l'art italien n'avait manqué d'aucun des éléments nécessaires à sa vie, à sa vie complète. Mais nous devions bien nous y arrêter un peu, puisqu'on l'a pris pour prétexte plutôt que pour but de récriminations assez ridicules, il nous semble.

Ce que le temps et l'humidité surtout ont épargné des œuvres de Giovanni da Ponte, à Assise, nous permet, quoi qu'on en dise, de le placer, sans hésiter, au nombre des peintres les plus distingués de son époque.

Il est donc évident qu'on a commis une erreur flagrante et intéressée envers le Vasari, quand on a renouvelé contre lui la bonne ou mauvaise plaisanterie de Milizia, qui l'accuse d'avoir dressé l'insectologie florentine. Les Allemands se plaignent au

contraire de ce qu'il passe sous silence un grand nombre d'artistes florentins encore fort intéressants, et cela pendant le quatorzième siècle. Ce qui prouve au moins que le Vasari ne poussait point au volume, comme tant d'autres collecteurs, c'est qu'il ne nous a transmis aucun détail biographique sur les douze fondateurs de la corporation de saint Luc, dont il nous donnera bientôt les noms et qui ne devaient naturellement pas être les plus médiocres à Florence. Ces détails ne lui eussent pas été difficiles à rassembler. Les mémoires et les notices qui se rattachent à cette compagnie existent encore. Les manuscrits, les parchemins dont non seulement les bibliothèques publiques, mais encore toutes les grandes maisons italiennes, sont si abondamment pourvues, ont fourni, à ceux qui ont pu les regarder d'un peu près, un nombre incroyable de noms d'artistes ; et il est de toute évidence que le Vasari a cru faire et a fait réellement un choix assez sévère pour ses biographies. Mais cela ne convient guère aux gens pressés, méprisants, pour qui les sommités seules méritent un coup d'œil. Les vrais amis de l'art sont plus sympathiques, moins exigeants, jouissent davantage, et, ne leur en déplaise, savent encore pourquoi.

NOTES.

(1) Maestro Paolo dal Pozzo Toscanelli, célèbre mathématicien et astrologue.

(2) Dans la première édition de Vasari, on trouve l'épitaphe suivante, composée en l'honneur de Giovanni da Ponte :

Deditus illecebris, et prodigus usque bonorum,
Quæ linquit moriens mi pater, ipse fui.
Artibus insignes dilexi semper honestis,
Pictura poteram clarus et esse volens.



AGNOLO GADDI.

AGNOLO GADDI,

PEINTRE FLORENTIN.

La vie de Taddeo Gaddi nous montre clairement quel profit et quel honneur un homme de talent peut retirer de la culture des beaux-arts. Grâce à son travail, Taddeo donna à ses fils Agnolo et Giovanni les moyens de rendre la famille des Gaddi aussi riche et aussi puissante que nous la voyons aujourd'hui à Florence et dans toute la chrétienté. Et si Gaddo, Taddeo, Agnolo et Giovanni ornèrent de leurs ouvrages une foule d'églises, n'était-il pas juste que les souverains pontifes les récompensassent en accordant à leurs successeurs les premières dignités de l'Église? Taddeo enseigna son art à ses enfants; mais ses plus grandes espérances reposaient sur Agnolo, qui semblait devoir le surpasser lui-même. Malheureusement Agnolo démentit plus tard cette prévision. Né et élevé dans l'abondance, qui parfois est un obstacle à l'étude, il s'adonna plutôt aux trafics et au négoce qu'à la peinture. Cela ne doit pas étonner: souvent certains génies, au plus beau de leur course, tombent étouffés par l'avarice et l'amour

du gain. Dans sa jeunesse, Agnolo peignit à Sant'-Iacopo-tra'-Fossi une Résurrection de Lazare dont les figures ont un peu plus d'une brasse de proportion. Les apôtres et d'autres personnages, dans des attitudes expressives et variées, se bouchent le nez, les uns avec leur manteau, les autres avec leur main, pour éviter l'odeur infecte répandue par le corps du Lazare, dont les chairs livides et violacées reprennent vie à la joie de Marthe et de Marie. Cette composition, d'un mérite réel, annonçait qu'Agnolo laisserait derrière lui tous les élèves de Taddeo, et Taddeo lui-même. Mais il en fut autrement. Si la volonté et la jeunesse sont capables de vaincre les plus grandes difficultés, souvent aussi les années apportent une mollesse qui, au lieu de faire avancer, rejette bien loin en arrière. C'est ce qui advint à Agnolo. La famille Soderini, ayant vu son premier essai, attendit de lui un chef-d'œuvre, et lui confia le soin de décorer la grande chapelle del Carmine. Il y représenta l'Histoire de la Vierge; mais il resta tellement au-dessous de sa Résurrection de Lazare, qu'il fut évident pour chacun qu'il ne voulait plus s'occuper sérieusement de son art. De tous les tableaux de cette chapelle, il n'y a de bon que celui où l'on voit la Vierge entourée de jeunes filles occupées, les unes à filer, à coudre, les autres à charger des bobines, à tisser ou à broder. Dans la grande chapelle de Santa-Croce, il peignit à fresque, pour la noble famille des Alberti, l'Histoire du recouvrement de la sainte croix. On remarque dans cet ouvrage un bon coloris, beaucoup de pratique et peu

de dessin. Ses tableaux de saint Louis, dans la chapelle des Bardi, sont infiniment plus satisfaisants (1); Agnolo travaillait d'une manière capricieuse, tantôt avec nonchalance, tantôt avec un soin extrême. Ainsi l'on croirait terminée de la veille une fresque représentant la Vierge, l'Enfant Jésus, saint Augustin et saint Nicolas, qu'il exécuta au-dessus d'une porte de Santo-Spirito (2). Il s'amusait parfois à travailler en mosaïque, car il avait hérité pour ainsi dire des secrets et des outils de son aïeul Gaddo. Aussi, lorsque l'an 1346 l'humidité eut gâté les mosaïques laissées à San-Giovanni par Andrea Tafi, les consuls de la compagnie des marchands résolurent de le charger de les restaurer. Il s'acquitta de ce travail avec tant de succès, que depuis elles se sont maintenues sans éprouver la moindre altération. Dans le même temps on remplaça, d'après les conseils et les dessins d'Agnolo, l'entablement extérieur de l'église par un autre en marbre beaucoup plus grand et plus riche. Il dirigea également la construction des voûtes de la salle du Podestat, et il les disposa de façon que le feu ne pût comme autrefois les endommager. En outre, il fit élever autour du palais les créneaux que nous voyons aujourd'hui. Tout en s'occupant de ces travaux, il n'abandonna pas la peinture; car il orna le maître-autel de San-Pancrazio d'un tableau en détrempe où il représenta la Vierge, saint Jean-Baptiste, saint Jean l'Évangéliste, saint Nérée, saint Achilée, saint Pancrace et d'autres saints. Cette composition est bonne, mais inférieure aux peintures du gradin, divisé en huit

parties, renfermant des sujets tirés de la vie de la Vierge et de sainte Reparata. Le Couronnement de la Vierge, du maître-autel de Santa-Maria-Maggiore, qu'il fit l'an 1348 pour Bacone Capelli, ne manque pas de mérite (3). Peu de temps après, il peignit à fresque l'Histoire de la Vierge dans la chapelle de l'église paroissiale de Prato, qui fut construite l'an 1312, comme nous l'avons déjà dit, par Giovanni de Pise, pour conserver la précieuse ceinture de la mère de Dieu. Enfin il laissa une foule d'autres ouvrages dans différentes églises du même pays, décora la porte de San-Romeo à Florence, et représenta la Dispute du Christ avec les Docteurs, à San-Michele. A cette époque, beaucoup d'édifices ayant été renversés pour agrandir la place de' Signori, il fut chargé de rebâtir l'église de San-Romolo, que l'on avait été obligé de démolir.

On trouve à Florence un grand nombre de tableaux d'Agnolo, qui en retira de riches profits, bien qu'il travaillât plutôt pour faire comme ses ancêtres que pour l'amour de l'art. Bientôt même il ne s'occupa plus de peinture que comme d'un passe-temps. Il ouvrit une boutique à Venise, et se livra complètement au commerce avec ses fils, qui ne voulurent plus vivre en artistes. Il acquit ainsi d'énormes richesses, et mourut à l'âge de soixante-trois ans, d'une fièvre maligne qui l'emporta en peu de jours.

Il eut pour élèves Antonio de Ferrare, qui fit à San-Francesco d'Urbin et à Città-di-Castello plusieurs belles peintures, et Stefano de Vérone, habile

fresquiste, comme le prouvent les nombreux travaux qu'il laissa dans sa patrie et à Mantoue. Stefano réussissait surtout à donner une grande vivacité à ses têtes d'enfants, de femmes et de vieillards. Ses ouvrages furent imités et reproduits par Piero de Pérouse, miniaturiste et fresquiste qui enrichit de miniatures tous les livres de la bibliothèque du pape Pie, dans la cathédrale de Sienne. Agnolo compta encore parmi ses disciples Michele de Milan, et son propre frère Giovanni Gaddi, qui annonçait déjà un talent distingué, lorsqu'il mourut dans un âge très tendre, après avoir représenté, dans le cloître de San-Spirito, la Dispute du Christ avec les Docteurs, la Purification de la Vierge, la Tentation du Christ dans le désert, et le Baptême de saint Jean. Un autre élève d'Agnolo, nommé Cennino, fils de Drea Cennini, de Colle-di-Valdelsa, composa un livre sur la peinture, qui est aujourd'hui entre les mains de Giuliano de Sienne, habile orfévre. Il y traite des manières de travailler à fresque, en détrempe, à la colle, à la gomme, en miniature, et des divers moyens de dorer. Au commencement de son livre, il parle de la nature des couleurs minérales et naturelles. S'il ne fut pas un peintre parfait, il voulut du moins connaître les ressources et les dangers que présentent les détrempes, les colles, les enduits et les couleurs. Il expose aussi une foule de recettes et de secrets qu'il est inutile de rappeler ici, parce que personne ne les ignore aujourd'hui. Nous avons remarqué qu'il ne fait pas mention de quelques terres rouges, et de certains verts à vitraux,

qui peut-être n'étaient point en usage alors. Depuis lui on a également trouvé la terre d'ombre, l'ocre, des verts et des jaunes à vitraux, dont manquèrent les artistes de son temps. Enfin il s'occupe des mosaïques, du broiement des couleurs humectées avec l'huile pour faire les fonds rouges, azurés, verts, et d'autres encore ; puis des mordants propres à dorer, mais dont l'emploi ne convient point dans la composition des figures (4). Cennino, outre les ouvrages qu'il exécuta en compagnie de son maître à Florence, peignit, sous la loge de l'hôpital de Bonifazio Lupi, une Vierge et plusieurs saints d'un travail si soigné qu'ils se sont parfaitement conservés jusqu'à nos jours.

Dans le premier chapitre de son livre Cennino, en parlant de lui-même, s'exprime ainsi : « Cennino « di Drea Cennini da Colle di Valdelsa, fui informato in nella detta arte dodici anni da Agnolo da « Firenze mio maestro, il quale imparò la detta arte « da Taddeo suo padre, il quale fu battezzato da « Giotto, e fu suo discepolo anni ventiquattro, il « quale Giotto rimutò l'arte del dipignere di greco in « latino, etc. » « Moi Cennino, fils de Drea Cennini, « de Colle di Valdelsa, je fus dirigé dans ledit art, « pendant douze ans, par Agnolo de Florence, mon « maître, qui apprit ledit art de Taddeo, son père, « lequel fut tenu sur les fonts baptismaux par Giotto, « dont il resta l'élève pendant vingt-quatre ans ; « lequel Giotto traduisit la peinture de grec en latin, etc. » Telles sont les propres paroles de Cennino, qui trouve que les gens qui n'entendent pas le grec doivent une grande reconnaissance à ceux qui le

traduisent en latin. Tous les disciples d'Agnolo firent honneur à leur maître. Ses fils, auxquels il laissa plus de cinquante mille florins, déposèrent ses restes dans le tombeau qu'il avait élevé, l'an 1387, à Santa-Maria-Novella. Le portrait d'Agnolo, peint par lui-même, se voit à Santa-Croce dans la chapelle des Alberti. Il s'est représenté de profil, avec un peu de barbe et un chaperon rose, dans le tableau de l'empereur Héraclius portant la croix. Ses dessins ne sont pas très corrects, comme on peut en juger par ceux que nous conservons dans notre recueil (5).

Nous ne dirons que quelques mots sur Agnolo Gaddi. Ses pères étaient depuis longtemps en possession de la faveur de leurs compatriotes, et avaient amassé de l'argent dans les grands travaux dont ils furent constamment chargés. Toutefois, quand Taddeo en mourant confia l'enfance de ses deux fils à l'habile Giovanni de Milan et au consciencieux Jacopo di Casentino, il entendait en faire des peintres comme lui, et il est juste de dire que sa sollicitude les plaçait en bonnes mains. Giovanni de Milan, l'homme qui laissa les chefs-d'œuvre d'Ognisanti et de l'église d'Assise, pouvait les avancer dans l'art, et Jacopo di Casentino, celui qui fut élu pour régler les intérêts de la corporation des artistes, pouvait les dresser à une vie tranquille et pure. Le premier fils de Taddeo mourut jeune. Son frère,

enrichi encore par cette perte, fit comme beaucoup d'autres Florentins, il courut les aventures.

Après avoir voyagé et séjourné à Venise, il vint de nouveau mettre à tribut, dans sa patrie, un talent dégradé et tombé au-dessous du médiocre. Mais il était rare qu'un enfant de Florence, après l'avoir quittée, y revînt piteusement. La vieille race des Gaddi ne devait point déroger à l'usage, et leur dernier rejeton rentrait au bercail, à la façon de Buonacorso Pitti : il avait fait le négoce, il avait une fortune de prince.

Ses élèves l'imitèrent et quittèrent aussi leur métier. Cennino Cennini fit des livres sur l'histoire des procédés de l'art; Antonio de Venise se livra à l'étude des plantes médicinales, et commenta Dioscoride. Si peu que cela leur ait réussi, il est vrai de dire qu'ils ont plus laissé encore à la postérité, en prenant ce parti, que leur opulent patron.

NOTES.

(1) Ces peintures ont été badigeonnées.

(2) Les fresques de Santo-Spirito ont été jetées à terre lorsque l'on construisit la nouvelle église. Celles de San-Pancrazio, de Santa-Maria-Maggiore et de San-Romolo dont Vasari parlera tout à l'heure, ont également été détruites.

(3) Tous les ouvrages d'Agnolo, que Vasari vient de mentionner, ont péri.

(4) Nous aurons plus tard occasion de parler un peu longuement de Drea Cennino.

(5) Vasari, dans sa première édition, rapporte l'épitaphe suivante, composée en mémoire d'Agnolo Gaddi :

Angelo Taddei f. Gaddio ingenii et picturæ gloria honoribus probitatisque existimatione vere magno filii mœstiss. posuere.

LE BERNA,

PEINTRE SIENNOIS.

Trop souvent, hélas ! la mort arrête un artiste au moment même où il allait atteindre le but désiré. Une fatalité déplorable frappa ainsi dans la fleur de l'âge le pauvre Berna de Sienne, dont les ouvrages nombreux annonçaient le plus rare talent. On voit de lui à Sienne plusieurs fresques dans deux chapelles de l'église de Sant'-Agostino, où il avait déjà représenté sur une muraille, qui depuis fut détruite, l'Histoire d'un jeune homme que l'on conduit au supplice. On ne peut rien imaginer de plus parfait. La pâleur de la mort couvre le visage du malheureux, qu'un moine essaie de ranimer par ses exhortations. Il faut que le Berna se soit pénétré bien profondément de l'horreur de cette situation, pour avoir pu la rendre avec tant d'énergie que la réalité même n'offrirait rien de plus saisissant.

A Cortona, il peignit, entre autres choses, la plus grande partie des voûtes et des parois de l'église de Santa-Margherita, qui appartient aujourd'hui aux Récollets. De Cortona il se rendit à Arezzo, l'an 1369,

au moment où les Tarlati, seigneurs de Pietramala, venaient de faire achever par Moccio, sculpteur et architecte siennois, le couvent et l'église de Sant'-Agostino, où quantité de citoyens s'empressèrent de construire des chapelles et des tombeaux pour leurs familles. Le Berna y peignit à fresque, dans la chapelle de Sant'-Iacopo, plusieurs petits sujets tirés de la vie de ce saint, et au-dessus l'Histoire de Marin le troqueur qui, après avoir vendu son âme à l'esprit malin, supplie saint Jacques de rompre ce marché dont le démon réclame l'exécution, le contrat à la main. Dans cette composition, le Berna rendit avec une vérité extrême les divers sentiments qui agitent ses personnages. Le visage de Marin exprime la peur, l'espoir et la confiance, tandis que le diable, merveilleusement laid, use de toute son éloquence pour convaincre saint Jacques, qui délivre et ramène à Dieu le pécheur repentant. Lorenzo Ghiberti prétend que le Berna reproduisit le même sujet à Santo-Spirito, dans la chapelle des Capponi, consacrée à saint Nicolas, où il devint la proie des flammes (1). Notre artiste peignit ensuite, dans une chapelle de l'évêché d'Arezzo, pour Messer Guccio (2) Tarlati da Pietramala, un grand Crucifix, et au pied de la croix la Vierge, saint Jean l'Évangéliste, saint François, saint Michel, et le donateur lui-même, revêtu de ses armes. A l'église paroissiale de la même ville, il représenta, dans la chapelle des Paganelli, plusieurs traits de la vie de la Vierge, et saint Ranieri distribuant des aumônes aux pauvres qui l'entourent. A San-Bartolommeo, il

laissa plusieurs sujets tirés de l'Ancien-Testament, et l'Histoire des Mages. A Santo-Spirito, on reconnaît dans ses tableaux de saint Jean l'Évangéliste, son propre portrait, et ceux de quelques seigneurs de ses amis (3). Il retourna ensuite à Sienne, où il fit un grand nombre de peintures sur bois; mais son séjour n'y fut pas de longue durée, car il fut appelé à Florence pour décorer, à Santo-Spirito, la chapelle de San-Niccolò, dont nous avons déjà parlé, et pour exécuter divers ouvrages qui périrent dans le malheureux incendie de l'église. A San-Gimignano-di-Valdelsa il commença, dans l'église paroissiale, plusieurs sujets tirés de l'Ancien-Testament (4), qu'il était près de terminer lorsqu'il tomba de son échafaud, et se fracassa les membres si effroyablement qu'il mourut au bout de deux jours. Les habitants de San-Gimignano lui donnèrent une sépulture honorable dans leur église, et couvrirent son tombeau de vers à sa louange, en latin et en langue vulgaire (5). La plume rendit ainsi un juste hommage au pinceau de ce malheureux artiste.

Giovanni d'Asciano conduisit à bonne fin le dernier ouvrage de son maître Berna. Ce Giovanni fit à Sienne, dans l'hôpital de la Scala, et à Florence, dans l'ancien palais des Médicis, quelques peintures qui lui valurent une grande réputation.

Les productions du Berna datent de l'an 1381. Il était bon dessinateur, et le premier qui eût commencé à bien imiter les animaux, comme le prouve un dessin de sa main que nous conservons dans notre recueil, et qui représente des bêtes féroces de

divers pays. On compte au nombre des élèves du Berna, Luca di Tomè, siennois, qui laissa dans sa patrie et dans toute la Toscane un grand nombre de peintures, parmi lesquelles on remarque le tableau et les fresques dont il orna la chapelle tudesque des Dragomanni, à San-Domenico d'Arezzo (6).

On voit encore à San-Gimignano les peintures du malheureux Berna, de Sienne. Le Vasari nous semble avoir très bien saisi le cachet particulier du talent de ce maître si fécond et si expressif. Le Berna peut être considéré comme le plus savant dessinateur de sa ville pendant le quatorzième siècle, et on peut en toute sécurité l'égaler à ses contemporains les plus habiles des différentes écoles de l'Italie. Mais tout dessinateur que fut le Berna, et si peu coloriste qu'il se soit montré dans ses fresques de San-Gimignano, on aurait tort de croire qu'il ait été toujours privé de ce sentiment de finesse exquise et de riante gaîté qui caractérise la couleur siennoise. On rencontre de lui, en Italie, plusieurs panneaux pleins d'effet et de transparence. Il y a aussi de lui à Venise un très riche tableau d'autel.

Devant plus tard consacrer une attention d'autant plus particulière à l'école siennoise qu'elle nous semble, pour une cause ou pour une autre, n'avoir pas été jusqu'à présent mise assez en saillie, nous croyons bon d'inscrire ici le souvenir d'un de

ses maîtres les plus importants, malheureusement oublié par le Vasari. Nous voulons parler de cet Andrea di Vanni, l'auteur du saint Sébastien qui se voit dans le couvent de San-Martino, et de la Vierge du monastère de San-Francesco. Il florissait en même temps, ou peu d'années avant le Berna. Célèbre dans sa patrie, et l'un des principaux chefs de la corporation des peintres de Sienne, qui était un véritable corps civil, comme dit Lanzi, il prit part au maniement des affaires publiques, fut envoyé comme ambassadeur auprès du pape, et honoré de la correspondance de la fameuse sainte Catherine de Sienne. Il vint à Naples vers 1373, et dut influer sur cette école retardataire.

NOTES.

(1) La plupart des peintures du Berna que Vasari a mentionnées jusqu'ici ont disparu.

(2) Il faut lire *Ciuccio* et non Guccio, comme dit Vasari.

(3) Toutes les peintures de l'église paroissiale de San-Bartolommeo et de Santo-Spirito d'Arezzo ont péri.

(4) On trouve la description de ces tableaux, page 117 du tome II des *Lettere sanesi*.

(5) Dans la première édition du Vasari, on lit l'épitaphe suivante :

Bernardo senensi pictori in primis illustri, qui dum naturam diligentius imitatur, quam vitæ suæ consulit, de tabulato concidens diem suum obiit, Geminianenses homines de se optimè meriti vicem dolentes pos.

Le même accident arriva à Antonio Domenico Gubbiani, peintre florentin.

(6) On donne encore pour élève au Berna, l'orféyre siennois Giovanni di Bartolo, qui fit pour le pape Urbain V les bustes en argent de saint Pierre et de saint Paul qui ornèrent la basilique de San-Giovanni-Laterano.

DUCCIO,

PEINTRE SIENNOIS.

Les écrivains accordent une grande importance aux hommes qui se distinguent par quelque invention remarquable, et cela est assez naturel, car la nouveauté excite toujours l'attention et l'étonnement plutôt qu'une chose connue et ancienne, si perfectionnée qu'elle soit. D'ailleurs l'inventeur n'est-il pas véritablement celui qui ouvre la porte au progrès? Duccio, peintre siennois, mérite donc de justes éloges pour avoir été le premier à mettre en honneur les pavés en mosaïque, source de tant de merveilles exécutées par les artistes modernes. Il imita la vieille manière, et donna des formes gracieuses et une rare expression à ses figures, en dépit de toutes les difficultés que présentait son art. Il commença d'orner ainsi en clair-obscur le pavé de la cathédrale de Sienne. Il fit aussi dans la même église, pour le maître-autel qui était isolé, un tableau peint des deux côtés, qui plus tard fut remplacé par un tabernacle. Cette composition représentait, comme le rapporte Lorenzo Ghiberti, du côté qui regarde le

peuple, un Couronnement de la Vierge qui tenait de la manière grecque et du style moderne, et du côté qui regarde le chœur, les principaux sujets du Nouveau-Testament. Les figures étaient très belles et de petite dimension. Malgré tous mes efforts, je n'ai pu trouver cette peinture ni savoir comment en disposa le sculpteur Francesco di Giorgio, lorsqu'il refit le tabernacle de bronze et les ornements de marbre qui l'entourent (1).

Duccio peignit pour Sienne plusieurs tableaux sur fond d'or, et pour Florence une Annonciation que l'on voit à la Santa-Trinità. Il exécuta ensuite, pour diverses églises de Pise, de Lucques et de Pistoia, des travaux qui lui acquirent une grande réputation.

Nous ne pouvons donner aucun renseignement sur la mort, les parents, les élèves et la fortune de cet artiste. Il suffit du reste de savoir qu'il légua aux artistes l'invention de la *peinture en marbre*, si l'on peut s'exprimer ainsi. Il mérite donc justement notre reconnaissance, et doit être compté parmi les bienfaiteurs de l'art.

On dit qu'il donna, l'an 1348, le dessin de la chapelle du grand palais de Sienne, et qu'il vécut du temps de Moccio, son compatriote, habile sculpteur et architecte, qui laissa en Toscane de nombreux ouvrages. Nous citerons entre autres le tombeau de marbre qui sert de support et d'ornement à l'orgue de l'église de San-Domenico, à Arezzo. Il éleva ce monument remarquable pour un membre de la famille Cerchi, l'an 1356 (2). Il fut employé

dans l'œuvre de Santa-Maria-del-Fiore comme architecte en second et comme sculpteur. A Arezzo, il reconstruisit, telle que nous la voyons aujourd'hui, l'église de Sant'-Agostino (3), aux frais des héritiers de Pietro Saccone de' Tarlati, qui l'avait ainsi ordonné avant de mourir à Bibbiena, dans le Casentino. Il bâtit également l'église et le couvent de Sant'-Antonio qui, avant le siége de Florence où ils furent détruits, se trouvaient près de la porte de Faenza. A Ancône, il sculpta les figures et les ornements de la porte de Sant'-Agostino, en imitant ceux de la porte de San-Francesco de la même ville. Enfin il est l'auteur du tombeau du général de l'ordre de Saint-Augustin, Fra Zenone Vigilanti, et de la loge des marchands, qui depuis a reçu tant d'améliorations et d'embellissements. Tous ces travaux, dont nous ne faisons pas grand cas aujourd'hui, furent très admirés dans leur temps. Terminons en disant que les œuvres de notre Duccio datent de l'an 1350 environ (4).

Le Vasari s'est manifestement trompé dans la date qu'il attribue aux œuvres de Duccio de Sienne, qu'il fait fleurir vers l'an 1350. Il est tout à fait constaté que cet artiste commença à travailler à Sienne vers l'an 1282, et que son tableau du dôme, c'est-à-dire son principal ouvrage, fut exécuté de 1308 à 1311, ce qui le rend contemporain de Cimabue, qui mou-

rut en 1310. Mais si le Vasari a mal déchiffré les dates, ou s'est fié à de faux renseignements, il n'en a pas moins, il est juste aussi de le reconnaître, très bien remarqué le caractère encore fortement byzantin de la peinture de Duccio; caractère qui s'explique de reste comme on le voit. L'erreur du Vasari lui a été reprochée dans ces derniers temps avec une aigreur que rien, suivant nous, ne motive. Le Lanzi, qui a eu l'honneur de prendre l'initiative de cette rectification, il y a bien des années, l'a faite avec beaucoup plus de simplicité, et ne s'est pas cru en droit d'en tirer des conséquences aussi forcées. Il n'a pas voulu, en retrouvant les titres de Duccio, faire descendre Cimabue du rang que lui ont assigné les premiers historiens de l'art. Duccio, en effet, plus jeune que Cimabue, doit être mis seulement sur la ligne chronologique du Giotto, qui mourut quelques années avant lui, et dont la renonciation aux errements de l'école byzantine fut beaucoup trop franche pour qu'on puisse lui opposer sérieusement Duccio, malgré son mérite et l'expression pleine de charmes de quelques-unes de ses têtes.

NOTES.

(1) Ce tableau fut peint vers l'an 1311, et se trouvait dans la cathédrale, près de l'autel de Sant'-Ansano.

(2) Le tombeau des Cerchi n'existe plus.

(3) Moccio fit une semblable église pour les mineurs conventuels de Suvereto, à quinze milles de Piombino. Il y sculpta le tombeau de Fra Guglielmo Giannettini, vingt-neuvième général des mineurs.

(4) Duccio était fils de Boninsegna de Sienne. Il ne mourut point en 1357, comme le prétend l'annotateur romain du Vasari qui, de même que notre auteur, a confondu le célèbre Duccio avec un autre peintre du même nom, fils de Maestro Niccolò, qui vécut jusqu'en 1390. Voyez les *Lettere sanesi*, tom. II, pag. 66.

ANTONIO,

PEINTRE VÉNITIEN.

Souvent un artiste, grâce aux persécutions de l'envie, abandonne son pays natal, choisit une nouvelle patrie capable d'apprécier le mérite, et, pour se venger de ses ennemis, arrive au premier rang à force de constance et d'application, tandis que s'il eût vécu tranquille, il ne serait peut-être jamais sorti de la médiocrité.

Antonio de Venise suivit Agnolo Gaddi à Florence pour apprendre la peinture. Son talent et ses autres qualités lui acquirent l'estime et l'amitié des Florentins; mais le désir de recueillir le fruit de ses travaux ne tarda pas à le ramener à Venise. Quelques ouvrages à fresque et en détrempe ayant bientôt établi sa réputation, la seigneurie lui confia le soin de décorer un des côtés de la salle du conseil. Il conduisit cette entreprise à fin avec une perfection qui lui aurait valu de justes et honorables récompenses, si les brigues et l'envie de ses rivaux, protégés par des gentilshommes vénitiens, n'eussent triomphé de son bon droit. Triste et froissé, le pauvre Antonio

n'eut pas de meilleur parti à prendre que de retourner à Florence, en jurant de ne jamais remettre les pieds à Venise. Arrivé dans sa patrie d'adoption, il fut employé à peindre, dans le cloître de Santo-Spirito, le Christ appelant ses premiers disciples et le Miracle des cinq pains et des deux poissons. Dans cette derniere composition, on admire l'expression d'amour et de charité qui anime le Christ, et un apôtre occupé à distribuer le pain contenu dans une corbeille. Ces figures semblent prêtes à parler. Antonio ne montra pas moins d'habileté en représentant sur la façade du même cloître les Israélites recueillant la manne dans le désert. Il exécuta ensuite à Santo-Stefano, sur le gradin du maître-autel, plusieurs sujets tirés de la vie de saint Étienne. Une miniature ne serait pas traitée avec plus de soin et de recherche. A Sant'-Antonio, il laissa également quelques peintures qui ont disparu avec cette église que, de nos jours, Monsignor Ricasoli, évêque de Pistoia, a fait abattre, parce qu'elle gênait la vue de son palais. Ce fut un malheur sans doute, mais qui de toutes façons serait arrivé, car la culée du pont, sur laquelle était bâti ce petit temple, fut enlevée par la grande débâcle de 1557. Après avoir achevé ces divers travaux, Antonio fut appelé à Pise par les intendants du Campo-Santo qui le chargèrent de continuer l'Histoire de saint Ranieri, commencée par Simone de Sienne. Antonio débuta par représenter saint Ranieri s'embarquant pour retourner à Pise, avec une foule de personnages parmi lesquels on remarque le comte Gaddo et son oncle Neri,

ancien seigneur de Pise; et un Possédé dont le visage bouleversé, les gestes convulsifs, les yeux enflammés, les dents menaçantes, inspirent la terreur, tant l'illusion est puissante. Le tableau suivant renferme un Tavernier, gros et gras compagnon, qui tout tremblant se recommande à saint Ranieri qui lui montre le diable sous la forme d'un chat, juché sur un tonneau. On ne saurait désirer plus de grâce, de variété et de naturel dans les têtes, les attitudes et les ajustements des servantes qui partagent l'étonnement du tavernier. On voit ensuite saint Ranieri au milieu des chanoines de la cathédrale de Pise, revêtus de leurs plus beaux habits; puis des anges, environnés d'une lumière éclatante, qui portent au ciel l'âme du saint qui vient de rendre le dernier soupir, à la grande douleur de ceux qui l'entourent. Dans la translation, à la cathédrale, du corps de saint Ranieri, on admire quelques chantres dont les gestes et les mouvements sont d'une vérité extraordinaire. Antonio mit le même soin à représenter les divers miracles opérés par le saint, les aveugles recouvrant la vue, les boiteux guéris, les possédés délivrés du démon. Entre toutes ces figures, un hydropique, au visage décharné, aux lèvres pâles et maigres, au ventre gonflé, mérite surtout d'attirer l'attention. Nous ne devons pas oublier non plus un vaisseau sauvé de la fureur des flots par l'intercession de saint Ranieri. Des passagers jettent à la mer de précieuses marchandises sans songer aux sueurs qu'elles leur ont coûté; des matelots réparent les avaries; d'autres s'occupent des

manœuvres; mais il est inutile d'entrer dans plus de détails; il nous suffit de dire que rien n'a été négligé pour rendre ce tableau parfait. Au-dessous de l'Histoire des saints Pères, peinte par Pietro Laurati de Sienne, Antonio représenta les corps de saint Olivier et de l'abbé Panuzio avec plusieurs traits de leur vie. Toutes ces peintures du Campo-Santo sont regardées universellement et avec raison comme les meilleures de toutes celles qui ont été faites dans le même lieu, à différentes époques et par plusieurs maîtres célèbres. Antonio ne retouchait jamais ses fresques; aussi se sont-elles parfaitement conservées jusqu'à nos jours. On sait que les retouches à sec nuisent considérablement aux fresques, en empêchant les couleurs primitives d'être purifiées par l'air, dont elles se trouvent séparées par des gommes, des colles ou d'autres semblables matières.

Richement récompensé par les Pisans, Antonio revint à Florence, où il peignit, dans une chapelle pour Giovanni degli Agli, un Christ mort, l'Adoration des Mages et le Jugement dernier. Appelé ensuite à la Chartreuse par les Acciajuoli, fondateurs de ce saint lieu, il y fit le tableau du maître-autel qui a été brûlé de nos jours par la faute du sacristain qui avait oublié un encensoir plein de feu. Dans le même endroit, Antonio laissa une Transfiguration du Christ qui est fort belle. Bientôt après, il abandonna la peinture pour étudier la médecine qu'il pratiqua longtemps. Enfin il mourut, à l'âge de soixante-quatorze ans, d'une maladie d'estomac; d'autres

disent de la peste qui ravagea Florence l'an 1384 (1). Il se livra à de nombreuses expériences en médecine, et acquit autant de réputation dans cet art que dans celui de la peinture. Il laissa des dessins à la plume et en clair-obscur qui sont sans contredit les meilleurs de cette époque. Nous en possédons quelques-uns, et entre autres ceux d'après lesquels il peignit ses tableaux de Santo-Spirito.

Il eut pour élèves Gherardo Starnina et Paolo Uccello, qui imitèrent son style et lui firent beaucoup d'honneur. On voit son portrait peint par lui-même dans le Campo-Santo de Pise (2).

Le Vasari assure en termes formels la prééminence aux peintures d'Antonio sur toutes celles qui furent entreprises par tant de maîtres célèbres dans le Campo-Santo de Pise. Cette constatation, pleine de bonne foi de la part du Vasari, pouvait-elle passer inaperçue? et, une fois remarquée, pouvait-elle ne pas soulever les plus puériles querelles, les plus aigres discussions? Les adversaires de l'école florentine ne devaient point facilement renoncer à exploiter un aveu aussi éclatant de la supériorité d'un homme étranger à Florence. Loin de voir un gage de la loyauté du Vasari dans cette biographie d'Antonio, ils y trouvèrent un thème nouveau de déblatérations contre lui. Le partial historien, disent-ils, n'ayant pu contester le premier rang à ce Vénitien, a pris

le soin de le présenter comme l'élève du florentin Agnolo Gaddi. A cela, Baldinucci, le fougueux et indiscret champion de Florence, se croit obligé de répondre qu'il a découvert, dans les manuscrits de la bibliothèque Strozzi, la preuve que le Vasari s'est trompé sur l'habile Antonio, né à Florence et surnommé le Vénitien, à cause seulement de son séjour à Venise. Pour nous, nous nous garderons, comme dit Lanzi dans la même conjoncture, de donner un corps à des ombres, et de nous enfoncer dans des obscurités qu'il est si difficile d'éclaircir. Nous ajouterons seulement que nous ne voudrions pas accepter sans restriction le pompeux éloge que le Vasari fait des peintures d'Antonio, qu'il soit Vénitien ou non. Cet homme de talent ne nous paraît avoir éclipsé ni les Orcagna, ni les Ambrogio.

Quant aux commencements de l'école vénitienne, nous les aborderons ailleurs.

NOTES.

(1) Le Baldinucci, dec. V, sec. 2, pag. 45, en citant Francesco Rondinelli, qui écrivit la relation de la peste de 1630, prétend que la peste dont parle Vasari ravagea Florence en 1383, et non en 1384.

(2) Dans la première édition du Vasari, on lit les vers suivants, composés en mémoire d'Antonio :

Annis qui fueram pictor juvenilibus, artis
Me medicæ reliquo tempore cœpit amor.
Natura invidit dum certo coloribus illi
Atque hominum multis fata retardo medens.
Id pictus paries Pisis testatur et illi
Sæpe quibus vitæ tempora restitui.

JACOPO DI CASENTINO,

PEINTRE.

Depuis longtemps le bruit de la renommée de Giotto et de ses élèves avait retenti de tous côtés. Animés par l'espoir du progrès et l'envie d'acquérir de la gloire et des richesses, de nouveaux peintres se levèrent avec la ferme conviction qu'ils devaient surpasser et Giotto et Taddeo, et les autres artistes. Jacopo di Casentino ne fut pas le dernier à montrer cette noble ambition. Il appartenait à la famille de Messer Cristoforo Landino de Pratovecchio (1). Un moine de Casentino, gardien de la Vernia, le plaça, pour apprendre le dessin et la peinture, auprès de Taddeo Gaddi qui travaillait alors dans son couvent. En peu d'années, les progrès de Jacopo furent si remarquables que, se trouvant à Florence avec Giovanni de Milan, au service de Taddeo, il obtint de peindre le tableau que l'on voit à Nofri, près du mur du jardin, vis-à-vis San-Giuseppe, celui du tabernacle de la Vierge du Marché-Vieux, et celui de la place de San-Niccolò, à côté de la Via del Cocomero. Ces deux derniers ta-

bleaux ont été refaits, il y a peu de temps, par un homme assurément beaucoup moins habile que Jacopo.

A cette époque, on venait d'achever les voûtes d'Orsanmichele. Jacopo, dont le crédit était désormais bien établi, reçut l'ordre de les décorer et de représenter sur un fonds d'outremer les patriarches, quelques prophètes et les chefs des tribus. On compte seize figures qui sont aujourd'hui à moitié gâtées. Il peignit en outre, sur les parois intérieures, et sur les pilastres, plusieurs miracles de la Vierge, et d'autres sujets où l'on reconnaît facilement sa manière. Il retourna ensuite dans le Casentino, et enrichit de ses ouvrages Pratovecchio, Poppi et divers endroits de cette vallée. Puis il se rendit à Arezzo, qui était alors gouverné par un conseil de soixante riches et honorables citoyens. Il laissa, dans la chapelle principale de l'évêché de cette ville, un tableau de saint Martin, et, dans la vieille cathédrale, maintenant détruite, un grand nombre de peintures, parmi lesquelles était le portrait du pape Innocent VI. Dans l'église de San-Bartolommeo, il décora, pour le chapitre des chanoines, la façade du maître-autel et la chapelle de Santa - Maria - della-Neve. Pour l'ancienne confrérie de San-Giovanni de' Peducci, il peignit quelques traits de la vie de saint Jean, qui depuis ont été badigeonnés. A San-Domenico, il représenta dans la chapelle de San-Cristofano le bienheureux Masuolo brisant les fers d'un marchand de la famille des Fei qui construisit cette chapelle. A Sant'-Agostino, il réussit merveilleuse-

ment dans ses fresques de la chapelle et de l'autel des Nardi.

Comme Jacopo s'occupait aussi d'architecture, le conseil des Soixante lui ordonna d'amener, sous les murs d'Arezzo, les eaux du côteau de Pori qui se trouve à trois cents brasses de la ville. Du temps des Romains, ces eaux arrivaient au théâtre et à l'amphithéâtre dont il ne reste plus que quelques vestiges, les Goths les ayant détruits de fond en comble. Jacopo éleva alors, c'est-à-dire en 1354, la fontaine Guizianelli (2), que par corruption on appelle aujourd'hui Viniziana, et qui ne subsiste plus depuis l'an 1527.

Tout en dirigeant ces travaux, Jocopo ne laissait pas de peindre. Ainsi il représenta dans le palais de la vieille citadelle plusieurs traits de la vie de l'évêque Guido et de Pietro Saccone (3), et, sous l'orgue de l'église paroissiale, l'Histoire de saint Mathieu et beaucoup d'autres sujets. A la même époque, il enseigna les principes de son art à Spinello d'Arezzo qui les transmit ensuite à Bernardo Daddi. Ce dernier honora sa patrie par ses ouvrages, et mérita par ses qualités l'estime de ses concitoyens qui l'employèrent dans les affaires publiques. Les peintures de Bernardo sont très-estimées. On peut en juger par celles qui ornent les chapelles de San-Lorenzo et de Santo-Stefano à Santa-Croce. Enfin, après avoir décoré les parois intérieures des portes de Florence, cet artiste mourut chargé d'années, et fut honorablement enterré, l'an 1380, dans l'église de Santa-Felicità.

Mais retournons à Jacopo. L'an 1350, il vit les partisans de l'ancienne manière grecque et ceux du nouveau style de Cimabue fonder une société sous l'invocation de saint Luc, tant pour chanter les louanges de Dieu et lui rendre des actions de grâces, que pour se réunir quelquefois et se prêter des secours spirituels ou matériels, suivant le temps et le besoin : coutume encore pratiquée aujourd'hui par plusieurs confréries à Florence, où anciennement elle était beaucoup plus en vigueur. Ils établirent, dans la grande chapelle de l'hôpital de Santa-Maria-Nuova, leur premier oratoire qu'ils durent à la bienveillance de la famille des Portinari, et élurent six chefs avec le titre de capitaine, deux conseillers et deux trésoriers, comme on peut le voir dans les anciens mémoires de la confrérie dont le premier chapitre commence ainsi :

« Questi capitoli ed ordinamenti furono trovati « e fatti da' buoni e discreti uomini dell' arte de' « dipintori di Firenze, e al tempo di Lapo Gusci « dipintore; Vanni Cinuzzi dipintore; Corsino Buona- « juti dipintore; Pasquino Cenni dipintore; Segna « d'Antignano dipintore. Consiglieri furono Ber- « nardo Daddi e Jacopo di Casentino dipintori; e « camarlinghi Gherardi e Domenico Pucci dipintori. »

« Ces chapitres et règlements furent trouvés et faits « par les bons et prudents hommes de la compagnie « des peintres de Florence; et du temps de Lapo « Gusci, peintre; Vanni Cinuzzi, peintre; Corsino « Buonajuti, peintre; Pasquino Cenni, peintre; Se- « gna d'Antignano, peintre. Les conseillers furent

« Bernardo Daddi et Jacopo di Casentino, peintres ;
« et les trésoriers Gherardi et Domenico Pucci,
« peintres (4). »

Lorsque la compagnie fut ainsi constituée, les capitaines et les autres peintres chargèrent Jacopo di Casentino d'exécuter le tableau de leur chapelle. Il représenta saint Luc faisant le portrait de la Vierge, et il plaça sur un côté du gradin les hommes de la confrérie, et de l'autre côté toutes les femmes agenouillées. Cette société a subsisté jusqu'à nos jours où elle a subi quelques modifications, comme on le raconte dans les neuf chapitres approuvés par l'illustrissime duc Cosme, protecteur des arts du dessin.

Jacopo, accablé d'années et de fatigue, retourna dans le Casentino, et mourut à Pratovecchio, âgé de quatre-vingts ans. Il fut enseveli par ses parents et ses amis à Sant'-Agnolo, abbaye de l'ordre des Camaldules. Spinello introduisit son portrait dans un tableau des Mages que l'on voyait dans l'ancienne cathédrale. Nous terminerons en disant que nous possédons plusieurs dessins de la main de Jacopo (5).

Les différentes associations fondées par les artistes italiens dans les premiers jours de la renaissance, et presque toutes placées comme celles des Flo-

rentins sous l'invocation de l'Évangéliste saint Luc, constituent assurément un des faits les plus importants à examiner dans l'histoire des arts. La spontanéité remarquable avec laquelle ces sociétés ont surgi partout montre combien elles répondaient à un besoin général, et la longue faveur dont elles ont joui, dépose combien elles ont su y satisfaire. Ce serait donc un grave oubli que de détacher leur examen de l'ensemble des considérations et des études que provoque le grand mouvement de l'art moderne. En effet, leurs statuts, leurs principes, leur influence, doivent servir à expliquer plus d'un point mal compris ou contesté. Aussi les écrivains exclusifs que nous avons déjà signalés et qui visent à s'approprier la direction de l'art contemporain, en expliquant à leur façon l'art du passé, n'ont-ils pas négligé d'invoquer à l'appui de leurs doctrines les témoignages de ces compagnies. Malgré leur manière toute contradictoire d'interpréter la fonction accomplie et les services rendus par elles, ils se sont entendus à merveille pour attribuer en partie, à l'existence de ces corporations, la marche assurée qu'ont suivie nos arts dans leurs progrès. D'un côté, les gens de la recrudescence de l'art catholique ont décidé déjà qu'on ne devait voir dans ces fondations, où certes la présence bienfaisante de la moralité, découlant de la religion chrétienne, ne peut être niée par personne ni par nous, qu'une confrérie purement dévote et instituée par les artistes, seulement pour leur édification mutuelle. Et à cet égard, nous avons sous les yeux cette singulière in-

sinuation d'un de leurs plus savants écrivains : « Ils « avaient (les peintres) leurs réunions périodiques, « non pas pour se communiquer leurs découvertes, « ni pour délibérer sur l'adoption de nouvelles mé- « thodes, mais tout simplement pour chanter les « louanges de Dieu et lui rendre des actions de « grâces » (*Per rendere lode e grazie a Dio*). Ces derniers mots sont empruntés à notre auteur ; mais pourquoi donc, encore cette fois comme toujours, mutiler son texte pour en dénaturer le sens? Il est vrai que le Vasari a dit que ces peintres s'étaient associés pour rendre grâces à Dieu, mais n'est-il pas vrai aussi qu'il ajoute : « Et pour se prê- « ter des secours matériels. » Dans quelle vue fait-on donc si bon marché de ce membre de phrase qui, dans l'intérêt de l'histoire de l'art, devait plutôt susciter des développements qu'être passé systématiquement sous silence ? Les questions d'utile apprentissage, de bon compagnonage, de garantie, de salaire et de droits civils dans la patrie, d'assistance et de protection dans les voyages, valaient cependant bien la peine qu'on y regardât. Autant vaudrait dire, pour expliquer sommairement la vitalité et la grandeur de l'élément démocratique dans l'Italie renaissante, que toutes les communes, que toutes les ligues bourgeoises et ouvrières, n'étaient que de pieuses confréries, parce que toutes avaient un saint ou une sainte sur leur gonfalon. D'un autre côté, les fondateurs et les souteneurs des académies modernes, fort peu occupés de la question religieuse, mais naturellement enchantés de pouvoir

faire remonter loin la noblesse de leur corps, n'ont pas manqué d'appeler à l'appui de leur régime oiseux, exclusif, partial et rétrograde, les indispensables, les tutélaires, les larges et progressives dispositions des anciens.

Le fait des confréries ou des académies de saint Luc a donc été, de part et d'autre, complètement travesti. Nous tâcherons de le rétablir. Mais comme c'est là un sujet délicat et difficile, nous le renverrons à la fin de notre entreprise, alors que nous verrons le Vasari et le frère Ange Montorsoli solliciter le grand duc Cosme I[er] pour qu'il établisse à Florence l'académie des Beaux-Arts. Ce qui eut lieu en 1562. Il serait trop imprudent à nous de traiter maintenant une question aussi lourde et qui excite tant de susceptibilités. Nous aurions besoin d'y poser trop de choses en fait avant de les avoir démontrées, et nous perdrions tout le légitime avantage que nous devons retirer pour notre thèse de la succession des pensées que la lecture du Vasari suggérera à nos lecteurs, sur l'appui et la bienveillance desquels nous comptons dans un sujet si périlleux.

NOTES.

(1) Cristofano Landino, célèbre commentateur du Dante, florissait dans le xv[e] siècle. Il vécut quelque temps après Jacopo, bien que le contraire semble résulter des paroles de Vasari.

(2) Au lieu de *Guizianelli*, on doit lire *Guinizelli* ou *Vinizelli*.

(3) Pietro Saccone da Pietramala fut seigneur d'Arezzo. Voyez Gio. Villani, lib. X, cap. 36 et 199.

(4) On trouve l'histoire de la fondation de cette société dans le Baldinucci, dec. V, sec. 2, p. 47. Voyez aussi les *Lettere Sanesi*, p. 143.

(5) Dans la première édition du Vasari, on lit l'épitaphe suivante composée en l'honneur de Jacopo :

Pingere me docuit Gaddus : componere plura
Apte pingendo corpora doctus eram :
Prompta manus fuit ; et pictum est in pariete tantum
A me : servat opus nulla tabella meum.

Le portrait de Jacopo, peint par Spinello, a été détruit.

SPINELLO,

PEINTRE ARÉTIN.

Une fois, entre autres, les Gibelins ayant été chassés de Florence, Luca Spinelli se réfugia dans la ville d'Arezzo. Il y donna le jour à un fils nommé Spinello, dont les dispositions pour la peinture étaient si grandes que dès son enfance, et presque sans maître, il en savait plus que tous les élèves des meilleurs professeurs. Jacopo di Casentino, étant allé travailler à Arezzo, se lia d'amitié avec lui et lui enseigna quelque chose, mais il ne tarda pas à se voir surpasser par notre jeune homme, qui avait alors à peine vingt ans. Sa renommée engagea Messer Dardano Acciaiuoli à lui confier le soin de décorer de fresques, représentant l'Histoire de saint Nicolas, évêque de Bari, toute l'église de San-Niccolò qu'il venait de faire construire derrière Santa-Maria-Novella, et dans laquelle il avait élevé un tombeau en l'honneur de son frère, qui était mort évêque. Spinello accepta cette entreprise et l'acheva l'an 1334, après deux années de travail. Ces peintures, remarquables par le dessin et le coloris, s'é-



Jeanron del.

Bouquet sc.

SPINELLO.

Apostolo, pour le maître-autel, un tableau en détrempe renfermant la Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres. A Santa-Lucia de' Bardi, il laissa également un petit tableau, et à Santa-Croce un autre plus grand dans la chapelle de San-Giovanni-Battista, décorée par Giotto (2).

A cette époque, les soixante citoyens qui gouvernaient Arezzo appelèrent notre artiste pour peindre dans l'ancienne cathédrale, hors de la ville, l'Histoire des Mages, et dans la chapelle de San-Gismondo un saint Donato qui tue miraculeusement un serpent. Sur plusieurs piliers de cette cathédrale il fit diverses figures, et sur une des parois la Madeleine parfumant les pieds du Christ. Nous passerons sous silence les autres peintures dont il orna ce temple, qui, malgré ses tombeaux et ses reliques, a été complètement détruit (3). Il avait été bâti il y a plus de treize cents ans, lorsque les Arétins furent convertis à la foi du Christ par saint Donato, évêque de leur ville, auquel ils le dédièrent. Nous avons déjà longuement parlé de cet édifice, dont les seize faces extérieures et les huit faces intérieures étaient ornées de précieuses antiquités jadis consacrées aux idoles.

Après avoir terminé ses travaux dans la cathédrale, Spinello représenta à San-Francesco, dans la chapelle des Marsupini, Innocent IV sous la figure du pape Honorius confirmant l'institution de l'ordre de Saint-François; dans une autre chapelle, plusieurs sujets tirés de l'histoire de saint Michel, et enfin, non loin de la chapelle de Messer Giuliano Baccio,

une Annonciation qui est très estimée. Toutes ces fresques furent faites de l'an 1334 à l'an 1338. Dans l'église paroissiale de la même ville, Spinello décora la chapelle de San-Pietro-e-San-Paolo, et celle de San-Michelagnolo. Pour la confrérie de Santa-Maria-della-Misericordia, il peignit la chapelle de Sant'-Iacopo-e-San-Filippo; et au-dessus de la porte principale qui donne sur la place, il fit une Piété avec un saint Jean, à la prière des Recteurs de la confrérie dont nous allons en passant dire quelques mots. De bons et honorables citoyens, qui s'étaient d'abord réunis pour quêter au profit des pauvres honteux, acquirent un tel crédit durant la peste de 1348, en secourant les pauvres et les malades, et en ensevelissant les morts, que leur confrérie se trouva posséder par donations ou testaments le tiers des richesses d'Arezzo (4).

La même chose advint pendant la terrible peste de 1383. Notre artiste, qui était alors attaché à la confrérie, se dévoua aux dangers les plus imminents pour visiter les pestiférés, enterrer les morts et rendre d'autres pieux services avec les meilleurs citoyens de la ville : pour conserver la mémoire de ces événements, il représenta, sur la façade de San-Laurentino-e-San-Pergentino (5), la Vierge abritant sous son manteau le peuple d'Arezzo. Il introduisit dans cette composition les premiers membres de la confrérie, armés de la besace et du maillet avec lequel ils frappaient aux portes lorsqu'ils allaient recueillir les aumônes.

Spinello peignit ensuite, pour la confrérie della

Nunziata, le grand tabernacle qui est hors de l'église, une partie d'un portique, et une Annonciation en détrempe, et pour l'église des religieuses de San-Giusto, le Mariage du Christ enfant avec sainte Catherine, en présence de la Vierge. Ce dernier tableau, accompagné de six sujets tirés de la vie de sainte Catherine, est très admiré.

L'an 1361, notre artiste fut appelé dans la fameuse abbaye des Camaldules, en Casentino, où il orna le maître-autel d'un tableau qui fut remplacé par un ouvrage de Giorgio Vasari, lorsqu'on eut entièrement reconstruit l'église, l'an 1539. Vasari peignit également à fresque, pour cette abbaye, deux tableaux, et la grande chapelle. De là Spinello se rendit à Florence. Don Jacopo d'Arezzo, abbé de San-Miniato-in-Monte, de l'ordre de Monte-Oliveto, le chargea de peindre la voûte et les quatre parois de la sacristie de son monastère, le tableau de l'autel et une foule de traits de la vie de saint Benoît. Spinello s'acquitta de tous ces ouvrages avec toute l'habileté que peuvent donner l'étude et un travail consciencieux.

Bientôt après, l'abbé Don Jacopo quitta Florence pour aller prendre à Arezzo la direction du monastère de San-Bernardo, construit sur l'emplacement du Colisée, concédé aux religieux par les Arétins. Il emmena Spinello, et le chargea de peindre à fresque deux chapelles près de la grande chapelle, et deux autres, entre lesquelles se trouve la porte qui conduit au chœur. Dans l'une de celles qui sont auprès de la grande chapelle, on voit une Annonciation, et

la Vierge gravissant les degrés du temple avec le petit saint Jean et sainte Anne; dans l'autre, un Christ en croix, pleuré par la Vierge et saint Jean, et adoré par saint Bernard. Spinello représenta en outre, sur la paroi qui touche à l'autel de la Madone, l'Enfant Jésus soutenu par sa Mère divine. Ces figures sont très belles, ainsi que beaucoup d'autres que notre artiste laissa dans cette église. On remarque surtout la Vierge, la sainte Marie-Madeleine, et le saint Bernard qu'il peignit sur les parois du chœur. Dans l'église paroissiale d'Arezzo, il représenta plusieurs traits de la vie de saint Barthélemi et de saint Mathieu, dans les chapelles dédiées à ces deux saints. Dans la dernière, placée au-dessous de l'orgue, et jadis décorée par Jacopo di Casentino, il figura sur la voûte, dans des cadres circulaires, les quatre Évangélistes d'une manière fort bizarre : à saint Jean il donna la tête d'un aigle, à saint Marc celle d'un lion, à saint Luc celle d'un bœuf; il ne conserva la face humaine qu'à saint Mathieu (6). Hors d'Arezzo, dans l'église de Santo-Stefano (7), construite par les Arétins pour honorer et conserver la mémoire des nombreux martyrs mis à mort, en cet endroit, par Julien l'Apostat, Spinello exécuta plusieurs figures et sujets qui s'étaient conservés avec toute leur fraîcheur, mais qui malheureusement ont été jetés à terre il y a peu d'années. Outre l'Histoire de saint Étienne, dont les personnages étaient plus grands que nature, on admirait un saint Joseph rempli d'allégresse à la vue des Mages qui offraient leurs trésors au Christ. Spinello peignit encore à

Santo-Stefano la Vierge donnant une rose à l'Enfant Jésus. Les Arétins avaient une telle vénération pour ce tableau, que, lorsqu'on fut obligé de démolir l'église, on scia le pan de mur sur lequel il se trouvait, sans égard pour les difficultés et les dépenses ; on le transporta ensuite dans une petite église (8) de la ville, où on le conserve avec le même respect. Cela n'est pas étonnant, car Spinello savait donner à ses saints, et surtout à ses vierges, je ne sais quoi de gracieux et de divin qui subjuguait les hommes. On ne peut vraiment se défendre d'un sentiment de vénération profonde, en présence des trois Madones degli Albergetti, de la façade de l'église paroissiale et du canal.

Spinello représenta ensuite, sur une façade de l'hôpital dello Spirito-Santo, la Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres, un *Noli me tangere*, et un saint Cosme et un saint Damien coupant une jambe à un mort pour remplacer celle que vient de perdre un malheureux amputé. Dans une chapelle des Puracciuoli, sur la place de Sant'-Agostino, notre artiste fit une très belle Annonciation, et peignit à fresque, dans le couvent, la Vierge accompagnée de saint Jacques, de saint Antoine et d'un soldat armé. Au bas du tableau on lit les paroles suivantes : *Hoc opus fecit fieri Clemens Pucci de Monte-Catino, cujus corpus jacet hìc, etc. Anno Domini* 1367, *die* 15 *mensis maji*. Il est facile de reconnaître encore dans la chapelle et quelques saints de l'église de Sant'-Antonio la manière de Spinello. Peu de temps après, il peignit un portique de l'hôpital de

San-Marco, aujourd'hui monastère des religieuses de Santa-Croce, et il y plaça le portrait de Grégoire IX, sous la figure du pape saint Grégoire.

Spinello décora de fresques, à San-Domenico, la chapelle de San-Jacopo-e-San-Filippo. Sur la façade de Sant'-Antonio, il fit un saint Antoine, d'une beauté merveilleuse, au milieu de quatre tableaux dont les sujets sont tirés de la vie du même saint. A San-Giustino, il reproduisit ces compositions en les accompagnant de plusieurs autres. A San-Lorenzo, il peignit à fresque quelques actions de la Vierge, et hors de l'église il la représenta assise. Dans un petit hôpital, situé vis-à-vis du couvent des religieuses de Santo-Spirito, près de la porte qui conduit à Rome, il peignit entièrement un portique où l'on voit le Christ mort soutenu par les Maries. Dans cette composition, il égala Giotto comme dessinateur, et le surpassa comme coloriste. Il figura ensuite ingénieusement la Trinité dans un soleil. De chacune des trois personnes divines s'échappent les mêmes rayons et la même splendeur : mais cet ouvrage, au grand regret des amis des arts, a éprouvé le sort de beaucoup d'autres peintures qui ont été détruites lorsqu'on fortifia la ville. A la Trinità, hors de l'église, Spinello exécuta à fresque, dans un tabernacle, la Trinité et saint Pierre, saint Cosme et saint Damien, revêtus du costume que portaient les médecins d'alors.

Pendant ce temps, don Jacopo d'Arezzo qui, comme nous l'avons dit plus haut, avait confié, dix-neuf ans auparavant, de nombreux travaux à

notre artiste à Florence et à Arezzo, fut créé général de la congrégation de Monte-Oliveto. Il attira Spinello, dont il se rappelait les services, et le chargea de peindre en détrempe le tableau de la grande chapelle du couvent de Monte-Oliveto-di-Chiusuri où il avait établi sa résidence. Spinello fit sur un fond d'or un nombre incroyable de figures qu'il entoura d'un ornement en demi-relief, sculpté par Simone Cini, Florentin, et enrichi de belles moulures en plâtre. Cet ouvrage fut doré par Gabriello Saracini qui, en outre, y grava l'inscription suivante : *Simone Cini Fiorentino fece l'intaglio, Gabriello Saracini la messe d'oro, e Spinello di Luca d'Arezzo la dipinse l'anno* 1385.

Après avoir été récompensé et choyé par don Jacopo et les religieux, Spinello revint à Arezzo, mais il ne resta pas longtemps dans cette ville qui était alors journellement bouleversée par les Guelfes et les Gibelins. Il se réfugia avec sa famille et son fils Parri à Florence, où il avait beaucoup de parents et d'amis. Il y peignit, par forme de passe-temps, un tabernacle près de l'hôtellerie del Galluzzo, et une Annonciation dans un autre tabernacle, aujourd'hui à moitié gâté, que l'on voit hors de la porte San-Piero-Gattolini, sur la Strada Romana, à l'endroit où l'on tourne pour aller à Pozzolatico. Il fut ensuite appelé à Pise pour peindre dans le Campo-Santo un vide qui existait au-dessous de l'Histoire de saint Ranieri, entre les compositions laissées par Giotto, Simon de Sienne et Antonio de Venise. Spinello y peignit à fresque six

tableaux, dont les héros sont les saints martyrs Petito et Epiro. Le premier de ces tableaux est divisé en plusieurs parties, et représente Epiro amené par sa mère devant l'empereur Dioclétien; sa nomination au grade de général des armées qui devaient marcher contre les chrétiens, et l'apparition du Christ qui lui montre une croix blanche et lui commande de ne pas persécuter les fidèles. Dans le second tableau, l'ange du Seigneur remet la bannière de la foi, composée d'une croix blanche, sur un fond rouge, à Epiro qui l'avait demandée à Dieu. On voit ensuite une terrible bataille entre les païens et les chrétiens; des anges armés arrivent au secours de saint Epiro. Dans cette composition, Spinello parvint à rendre l'expression des passions d'une manière surprenante pour ce temps où l'art était si loin d'avoir acquis toute sa force. On remarque entre autres deux soldats qui luttent avec un acharnement sans égal; chacun d'eux tient son adversaire par la barbe et cherche à lui plonger son épée dans le corps. Leurs visages et leurs moindres mouvements expriment énergiquement le courage qui les anime l'un et l'autre et l'envie qu'ils ont de triompher. On admire encore parmi les combattants un cavalier qui, avec sa lance, cloue à terre la tête d'un de ses ennemis tombé sous les jambes de son cheval. Un autre tableau montre saint Epiro présenté à Dioclétien qui le livre aux tourments, et le fait jeter dans une fournaise ardente; mais les flammes respectent le saint et attaquent les ministres de l'empereur. Enfin on voit

toutes les actions de ce bienheureux jusqu'au moment où il fut décapité et porté dans le ciel. La translation des os et des reliques de saint Petito, d'Alexandrie à Pise, ferme cette série de tableaux qui, pour la couleur et l'invention, peut être regardée comme le chef-d'œuvre de Spinello. Il est facile, du reste, d'en juger encore aujourd'hui, car elle s'est conservée dans toute sa fraîcheur.

Après avoir achevé ces travaux, Spinello peignit dans une chapelle de San-Francesco plusieurs histoires de saint Barthélemi, de saint André, de saint Jacques et de saint Jean. Il aurait peut-être demeuré plus longtemps à Pise où ses productions étaient connues et appréciées; mais ayant vu la ville sens dessus dessous, lorsque Messer Pietro Gambacorti fut tué par les Lanfranchi, il retourna à Florence avec toute sa famille. Pendant une seule année qu'il y resta, il peignit à Santa-Croce, dans la chapelle des Macchiavelli dédiée à saint Philippe et à saint Jacques, quelques sujets tirés de la vie de ces saints. Il acheva le tableau de l'autel de cette chapelle à Arezzo, sa patrie adoptive, d'où il l'envoya l'an 1400. Il était alors âgé de soixante-dix-sept ans ou plus. Il fut accueilli avec amour par ses parents et ses amis, et il se vit honoré jusqu'à la fin de ses jours. Il vécut quatre-vingt-douze ans.

Lorsque Spinello revint à Arezzo, il aurait pu, grâce aux richesses qu'il avait amassées, se livrer au repos; mais, malgré son grand âge, le travail était devenu pour lui un besoin impérieux. Il entreprit de représenter à Sant'Agnolo l'Histoire de saint

Michel. Il esquissa en rouge tous ses sujets sur l'enduit du mur, selon la coutume des anciens artistes, et en peignit un entièrement comme pour servir d'échantillon; ayant ensuite arrêté son prix avec l'administrateur de l'église, il acheva la façade du maître-autel, où l'on voit la chute des anges rebelles. Saint Michel combat dans les airs le serpent à sept têtes et à dix cornes, et Lucifer sous la figure d'un monstre hideux occupe le bas du tableau. On rapporte que Spinello se plut à le revêtir de formes si horribles qu'il en fut lui-même effrayé, et que le démon lui apparut en songe, et lui demanda où il l'avait vu pour le peindre sous un aspect aussi ignominieux. Spinello s'éveilla tellement épouvanté, qu'il ne put crier et que ses tremblements convulsifs éveillèrent sa femme qui était couchée à ses côtés. S'il ne mourut pas sur-le-champ, de la terreur que lui causa cette étrange vision, il en fut frappé au point que son esprit et sa santé en furent altérés. Peu de temps après, il quitta cette vie, au grand chagrin de ses amis. Il laissa deux fils. L'aîné, nommé Forzore, orfévre et ciseleur, acquit une réputation méritée à Florence. Le plus jeune, nommé Parri, s'adonna à la peinture et surpassa de beaucoup son père dans le dessin. Les Arétins déplorèrent vivement la triste fin de notre artiste. Il mourut à l'âge de quatre-vingt-douze ans, et fut enterré à Sant'-Agostino d'Arezzo, où l'on voit encore aujourd'hui une pierre sépulcrale ornée d'un hérisson qu'il avait adopté pour armoirie (9). Spinello se distingua surtout comme dessinateur; nous possédons de lui

deux très-beaux dessins, l'un représentant deux Évangélistes, et l'autre un saint Louis. Nous avons copié son portrait d'après une peinture qui se trouvait dans l'ancienne cathédrale avant qu'elle ne fût détruite. Ses œuvres datent de l'an 1380 à l'an 1400.

Le Vasari nous donne une longue et exacte énumération des œuvres de Spinello d'Arezzo. C'était en effet la meilleure manière de rendre honneur à son fécond compatriote. Quant à nous, il nous reste à apprécier le caractère, l'influence et le mérite d'une si abondante production. Cela peut se dire en peu de mots. Spinello fut un homme de l'imagination la plus ardente et de l'exécution la plus originale. Souvent inférieur à ses concurrents du Campo-Santo, par l'étrangeté de son style, la sécheresse de sa forme et l'âpreté de sa couleur, il est toujours leur égal par l'impression qui ressort de son œuvre, et par l'effet singulier et attachant qu'elle produit.

Spinello est un des hommes qui prirent des premiers à tâche de faire entrer dans la circulation populaire la grande conception du Dante, et le souvenir du poëme immortel le protégera longtemps. Il est donc de toute justice de reverser sur lui une partie de ce que nous dirons et avons pu dire déjà du grand Orcagna.

NOTES.

(1) On trouve de nombreux détails sur cette église dans la *Relazione* de Gio. Rondinelli. Elle fut consacrée par le pape Pelage et non par Pascal II. Voyez le Baldinucci, dec. III, sec. 2, p. 56.

(2) Cinelli, dans ses *Bellezze di Firenze*, fait mention de ces peintures dont malheureusement il ne reste plus aucune trace.

(3) L'ancienne cathédrale d'Arezzo fut détruite par Cosme I[er], ainsi que l'abbaye de San-Clemente, lorsqu'il éleva les fortifications de la ville.

(4) Cette confrérie prit naissance dans le XIII[e] siècle, du temps de l'évêque Guglielmo, qui ratifia ses statuts par un décret donné *in palatio Canonicæ Aretinæ* le 2 avril 1263. *Archiv. di detta Fraternità lib. A. Statuti mss.*, p. 4. — Voyez en outre la *Relazione* du Rondinelli, p. 94.

(5) L'église de San-Laurentino fut reconstruite au commencement du XVIII[e] siècle. On jeta à terre les peintures de Spinello. Le grand tabernacle resta seul intact.

(6) Toutes les peintures de Spinello qui étaient à San-Bernardo et dans l'église paroissiale d'Arezzo ont été détruites.

(7) L'église de Santo-Stefano fut bâtie vers la fin du X[e] siècle, par l'évêque Elemberto, sur les dessins de l'architecte Maghinardo. Elle fut renversée l'an 1561.

(8) Cette petite église est connue sous le nom de la Madonna del Duomo.

(9) On ne voit plus à Sant'-Agostino d'Arezzo le tombeau de Spinello, sur lequel Vasari, dans sa première édition, dit que se lisait l'épitaphe suivante :

Spinello Aretino patri opt. pictorique suæ ætatis nobiliss. cujus opera et ipsi et patriæ maximo ornamento fuerunt, pii filii non sine lacrimis pos.

GHERARDO STARNINA,

PEINTRE FLORENTIN.

Les voyages sont bons pour adoucir le caractère. Loin de sa patrie, l'homme le plus intraitable devient affable, souple, patient. Je ne connais point de meilleur remède pour chasser la bile et les humeurs âcres. Gherardo, fils de Jacopo Starnini et peintre florentin, n'était pas d'une méchante nature, et cependant sa raideur et sa brutalité lui auraient joué quelque mauvais tour, s'il n'eût été apprendre en Espagne la courtoisie et l'urbanité. Il s'opéra en lui un tel changement que, lorsqu'il revint à Florence, ses plus mortels ennemis lui vouèrent une amitié que justifiaient sa douceur et sa politesse.

Gherardo naquit à Florence l'an 1354. Il manifesta de bonne heure de grandes dispositions pour le dessin, et fut placé dans l'atelier d'Antonio de Venise. Au bout de quelques années, il se sentit assez fort pour se séparer de son maître et travailler à son propre compte. A Santa-Croce, dans la chapelle des Castellani, il peignit à fresque pour Michele di Vanni plusieurs sujets tirés de la vie de saint Antoine et de saint Nicolas. Ces ouvrages, d'un bon

style et d'une exécution soignée, le firent remarquer par certains Espagnols qui le conduisirent dans leur pays, et le présentèrent au roi qui l'accueillit favorablement. Gherardo n'eut pas de peine à abandonner sa patrie, où sa vie était journellement menacée par des citoyens qu'il avait maltraités, lorsque Michele di Lando fut nommé gonfalonier. Ses travaux pour le roi d'Espagne lui valurent de riches récompenses. Empressé de montrer sa fortune à ses parents et à ses amis, Gherardo revint à Florence. Tous ses compatriotes le revirent avec plaisir. Il ne tarda pas à être chargé de représenter l'Histoire de saint Jérôme dans la chapelle consacrée à ce saint, dans l'église del Carmine. Les attitudes de ses figures sont variées et expressives, et quelques-uns de ses costumes sont imités de ceux que portaient les Espagnols d'alors. Une de ces compositions se distingue par une grâce et une naïveté charmantes. Saint Jérôme est à l'école. Le magister ordonne à un enfant de tenir sur son dos un de ses camarades pendant qu'il lui administre les étrivières. La pauvre petite victime se débat comme un beau diable, et dans sa douleur essaie de mordre l'oreille du complice de son bourreau. On admire également le saint Jérôme, à l'article de la mort, dictant son testament à quelques moines. Les uns écrivent, les autres regardent leur maître dont ils écoutent religieusement les paroles. Cet ouvrage rendit le nom de Gherardo fameux dans toute l'Italie. On l'appela à Pise pour décorer le chapitre de San-Niccolà, mais il ne voulut pas quitter Florence, et envoya à

sa place son élève, Antonio Vite de Pistoia, qui représenta, à la satisfaction des Pisans, la Passion de Jésus-Christ, telle que nous la voyons aujourd'hui.

Après avoir achevé l'Histoire de saint Jérôme, comme nous l'avons déjà dit, et la chapelle des Pugliesi, Gherardo peignit sur la façade du palais des Guelfes un saint Denis évêque, et deux anges au-dessus de la ville de Pise. Cet ouvrage lui fut commandé par la commune de Florence, qui voulait ainsi consacrer le souvenir de la vente que Gabriel Maria, seigneur de Pise, avait faite de cette ville aux Florentins, moyennant deux cent mille écus, après un siége de treize mois soutenu par Giovanni Gambacorta. Cette fresque est exécutée avec tant de soin, que les pluies et les vents du nord n'ont aucunement altéré sa beauté et sa fraîcheur (1).

La renommée de Gherardo était immense, lorsque la mort envieuse vint l'arrêter dans son plus bel essor, et détruire toutes les espérances qu'il avait fait concevoir. Elle le frappa à l'âge de quarante-neuf ans. Il fut honorablement enseveli dans l'église de Sant'-Iacopo-sopra-Arno.

Gherardo laissa plusieurs élèves qui ne méritent pas d'occuper notre attention. Masolino da Panicale seul se distingua comme peintre et comme orféve de talent.

Gherardo introduisit son portrait dans le tableau du testament de saint Jérôme dont nous avons parlé plus haut. On reconnaît son profil sous le capuchon de ce moine dont le manteau est bouclé.

Nous possédons de la main de Gherardo plusieurs bons dessins à la plume sur parchemin (2).

C'est surtout à l'égard du quatorzième siècle que l'histoire de la peinture a soulevé de grandes difficultés et d'interminables discussions. La brillante apparition du Giotto, les magnifiques destinées de son école, ont enorgueilli les Florentins à ce point qu'ils ont prétendu avoir donné et enseigné la peinture, non seulement à l'Italie, mais à l'Europe entière.

Cette prétention, assurément fort exagérée, a été repoussée avec une exagération égale : personne n'a voulu avoir reçu de Florence, et chacun a voulu lui avoir prêté. Nous ne serons pas assez mal conseillés pour entrer ici dans cette vieille et fastidieuse polémique, où le nom de notre auteur est si souvent invoqué. Mais il nous a semblé que nous ne devions pas clore ce volume sans avoir montré qu'il n'y avait pas en ceci oubli de notre part.

Ne serait-il pas également absurde de prétendre faire accepter une conclusion absolue pour un sens ou pour un autre, dans une question aussi délicate, et qui met en émoi tant de susceptibilités? Les villes italiennes trouveront toujours de quoi défendre leurs prétentions, et montrer que l'art et ses progrès n'ont point été dans ces temps la possession

exclusive de Florence. En effet, pourquoi les Grecs, si Grecs il y a, n'eussent-ils pas instruit dans leur art tous les Italiens à la fois? Pourquoi la religion chrétienne n'eût-elle pas tiré un tribut pareil des vestiges de l'art grec et de l'art romain, aussi bien à Venise, à Naples, à Milan, à Rome, que dans la seule Florence? L'art antique couvrait l'Italie entière de ses débris. L'Italie entière commerçait avec la Grèce du Bas-Empire et s'ouvrait aux Grecs voyageurs. Beaucoup de ces villes purent donc avoir leur Cimabue ou leur Giotto, à la consécration duquel il n'a manqué peut-être qu'un historien aussi accrédité et en aussi bonne position que le Vasari. Mais une fois ceci accordé, peut-on nier la haute influence de l'art florentin et son active propagation dans le quatorzième siècle? Est-il nécessaire d'apporter ici des témoignages positifs, péniblement rassemblés, pour établir que les Florentins, les Pisans, les Siennois, les gens de Lucques, de Pistoia, d'Arezzo, de Fiesole et de tous les points de la Toscane, se répandirent dès lors, non seulement en Italie, mais dans toute l'Europe. Les progrès de Florence surtout ont servi à l'avancement de l'art. Florence envoyait partout ses maîtres et recevait de tous côtés ses disciples. Nous avons parlé des excursions du Giotto, à Milan, à Bologne, à Vérone, à Padoue. La plupart des peintres de ces deux dernières villes, sœurs de Venise, suivirent pendant longtemps les principes du Giotto, avec autant de fidélité que le purent faire à Florence même les Stefano et les Gaddi. Le célèbre Giusto de Padoue

qui, après le départ du Giotto, tint dans cette ville le premier rang, était en réalité Florentin. C'étaient aussi des Florentins, et probablement des élèves du Giotto, que ce Giorgio et que ce Giovanni, qui furent appelés par Amédée IV et Amédée-le-Grand pour aider aux commencements de l'école piémontaise. Les écoliers du Giotto et de Taddeo Gaddi, les imitateurs de Buffalmacco et de l'Orcagna, ne firent pas non plus faute à Bologne, quoi qu'en dise le très savant et trop partial Malvasia. N'est-il pas enfin incontestable que du seul atelier des Gaddi sortirent Vicino de Pise, Jacopo de Casentino, Giovanni et Michele de Milan, Antonio de Ferrare, Stefano de Vérone, et Antonio de Venise, à peu près dans le même temps que Gherardo Starnina, et un peu plus tard le Dello, également Florentin, allaient, non introduire les premiers rudiments de la peinture en Espagne, mais au moins faire participer les écoles espagnoles aux acquisitions de Florence?

NOTES.

(1) Si Gherardo naquit en 1354 et vécut quarante-neuf ans, comme le dit Vasari, il mourut donc en 1403. Mais alors comment Gherardo aurait-il pu peindre le saint Denis, en souvenir de la vente de la ville de Pise qui eut lieu le 9 octobre 1406? Peut-être Gherardo vécut-il cinquante-neuf ans, et non quarante-neuf comme le suppose le P. Richa, tom. III, p. 252.

(2) Dans la première édition de Vasari, on lit l'épitaphe suivante composée en mémoire de Gherardo :

Gerardo Starninæ Florentino summæ inventionis et elegantiæ pictori. Hujus pulcherrimis operibus Hispaniæ maximum decus et dignitatem adeptæ viventem maximis honoribus et ornamentis auxerunt, et fatis functum egregiis verisque laudibus meritò semper concelebrarunt.

LIPPO,

PEINTRE FLORENTIN.

L'invention a été et sera toujours regardée comme la mère de l'architecture, de la peinture, de la poésie, de tous les autres arts, et en un mot de toutes les merveilles enfantées par le génie de l'homme. A l'aide de l'invention l'artiste développe facilement ses idées, ses caprices, ses fantaisies : un esprit inventif sait flatter délicatement et blâmer avec adresse. Lippo, peintre florentin, dont les inventions furent si variées et si heureuses, et dont la vie et les travaux furent marqués du sceau d'une si déplorable fatalité, naquit à Florence, vers l'an 1354 (1). Il se mit bien tard à étudier la peinture ; mais, grâce à ses dispositions naturelles, il ne tarda pas à se distinguer d'une manière éclatante. Il peignit d'abord à Florence, à San-Benedetto, grand et beau monastère de l'ordre des Camaldules, aujourd'hui détruit, plusieurs figures et une chapelle qui montrèrent ce que peuvent produire, en peu de temps, l'application et le désir de la gloire.

De Florence étant allé à Arezzo, il peignit à fresque, dans l'église de Sant'-Antonio, l'Adoration des

Mages, et à l'évêché la chapelle de Sant'-Iacopo-e-San-Cristofano pour la famille des Ubertini. Tous ces ouvrages sont d'une composition et d'un coloris admirables (2). Lippo fut le premier qui joua avec ses figures, si l'on peut s'exprimer ainsi; le premier il éveilla les esprits des artistes. Après avoir laissé de nombreux travaux à Bologne (3), et un bon tableau à Pistoia, il revint l'an 1383 à Florence, où il représenta l'Histoire de saint Jean l'Évangéliste dans la chapelle des Beccuti, à Santa-Maria-Maggiore. A main gauche de la grande chapelle de cette église, il peignit encore six sujets tirés de la vie du même saint. Parmi ces tableaux, qui sont ingénieusement composés, on admire surtout le saint Jean qui fait couvrir de ses habits, par saint Denis l'Aréopagite, des morts qui ressuscitent au nom de Jésus-Christ, au grand étonnement des spectateurs qui peuvent à peine en croire leurs yeux. Quelques raccourcis habiles montrent que Lippo connut et chercha les difficultés de son art. A San-Giovanni, il peignit en détrempe l'Histoire de saint Jean-Baptiste sur les volets du tabernacle, où l'on voit les anges et le saint Jean en relief d'Andrea; et comme il aimait aussi à travailler en mosaïque, il fit dans la même église, entre les fenêtres, au-dessus de la porte qui conduit à la Misericordia, un ouvrage de ce genre, qui fut regardé comme le meilleur de l'époque, et il en restaura quelques autres avec un talent remarquable. Hors de Florence, à San-Giovanni-fra-l'Arcora, il exécuta, près de la Passion du Christ de Buffalmacco, plusieurs fresques d'une grande beauté, ainsi que

dans les petits hôpitaux de la porte de Faenza. A Sant'-Antonio, non loin de l'hôpital, il représenta quelques pauvres, dont les attitudes et les mouvements sont pleins de naturel et d'expression. Dans l'intérieur du cloître, il peignit une Vision de saint Antoine d'une manière tout à fait neuve et originale. Le saint aperçoit les embûches du monde, et les hommes tiraillés par leurs passions et leurs appétits divers. Enfin Lippo laissa des mosaïques à Florence, à Pise, et dans d'autres villes d'Italie. On peut dire que cet artiste fut vraiment malheureux, car non seulement la plupart de ses ouvrages ont été détruits pendant le siége de Florence, mais lui-même perdit encore la vie tragiquement. D'un caractère chicanier, il préférait la guerre à la paix. Un jour il maltraita de paroles, devant le tribunal de la Mercanzia, un de ses adversaires, qui l'attendit le soir au coin d'une rue, et lui traversa la poitrine d'un coup de poignard. Les productions de Lippo datent de l'an 1410 environ (4).

A la même époque, vivait à Bologne un autre peintre de talent, nommé Lippo Dalmasi (5), qui, entre autres choses, peignit, l'an 1407, à San-Petronio, une Vierge que les fidèles ont en grande vénération. Au-dessus de la porte de San Procolo, il exécuta quelques fresques, et dans la tribune du maître-autel de l'église de San-Francesco, il représenta le Christ entre saint Pierre et saint Paul. Au bas de cette peinture, on voit son nom tracé en grandes lettres. Il était assez bon dessinateur, et il enseigna son art à Messer Galante de Bologne, qui dessina

ensuite beaucoup mieux que lui, comme le prouvent les esquisses que nous conservons dans notre recueil.

Les différentes écoles italiennes, et l'école florentine surtout, ont compté beaucoup de peintres du nom de Lippo ou de Lippi. Il en est résulté assez naturellement plus d'une méprise. On a confondu ainsi des hommes et des ouvrages fort distincts. On trouvera, dans un des prochains volumes, à la vie du célèbre Fra Filippo Lippi, quelques considérations à cet égard.

NOTES.

(1) Il y a ici une erreur évidente. Vasari a dit plus haut que Lippo avait été élève de Giottino, qui mourut en 1356. Lippo n'aurait donc eu que deux ans lorsqu'il se trouva dans l'atelier de Giottino?

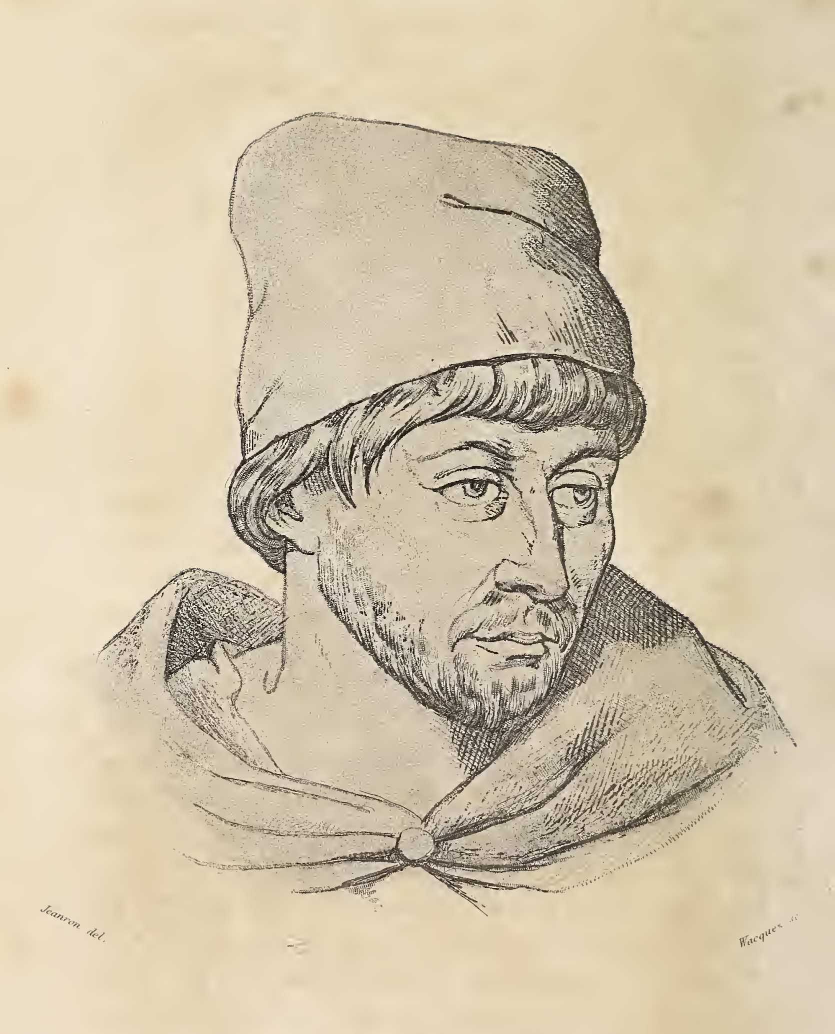
(2) Les peintures de Sant'-Antonio et de l'évêché ont péri.

(3) Lippo décora dans l'hôpital de San-Biagio, à Bologne, le réfectoire des Pèlerins.

(4) Voici l'épitaphe de Lippo que l'on trouve dans la première édition du Vasari :

Lippi Florentini egregii pictoris monumentum. Huic artis elegantia artis immortalitatem peperit, fortunæ iniquitas indignissimæ vitam ademit.

(5) Lippo Dalmasi, surnommé dalle Madonne, était élève de Vitale. Le comte Cesare Malvasia et le Baldinucci ont débité une fable en soutenant qu'il avait eu pour élève sainte Catherine de Bologne, de laquelle il reste des miniatures et un Enfant-Jésus peint sur bois.



DON LORENZO.

DON LORENZO,

CAMALDULE,

PEINTRE.

Les lettres, la musique, la peinture et les autres arts libéraux ou mécaniques doivent être, selon moi, d'une grande ressource pour les personnes qui se sont vouées à la vie religieuse. Elles ne peuvent trouver de plus doux et de plus honorables passe-temps, ni de plus sûrs moyens de se faire aimer pendant leur vie et estimer après leur mort. Grâce à ces bienfaisantes occupations, elles mèneront une vie tranquille, à l'abri des tourments dévorants de l'ambition et de l'ennui, auxquels sont si souvent en proie les lâches fainéants. Et si par hasard elles se trouvent en butte aux traits de l'envie et de la méchanceté, le temps guérira leurs blessures, et la postérité révérera leur talent et leur mémoire. Don Lorenzo, moine camaldule, comprit ces choses, et s'adonna à la peinture. Il appartenait au monastère degli Angeli, fondé l'an 1294 par Fra Guittone d'Arezzo, et occupé par les religieux connus vulgairement sous le nom de Frati Gaudenti (frères

jouissants). Dès sa jeunesse, il s'appliqua avec tant d'ardeur au dessin et à la peinture, qu'il fut justement regardé comme un des plus habiles artistes de son temps. Il suivit la manière de Taddeo Gaddi, et exécuta dans son couvent ses premiers ouvrages, parmi lesquels on remarque le tableau du maître-autel, qu'il acheva l'an 1413, comme l'indique l'inscription de la bordure. On voit aujourd'hui, dans la chapelle des Alberti, du premier cloître du monastère degli Angeli, un Couronnement de la Vierge qu'il avait peint pour le couvent de San-Benedetto des Camaldules, hors de la porte Pinti, qui fut détruit l'an 1529 pendant le siége de Florence. A peu près à la même époque, il peignit à fresque, dans l'église de la Santa-Trinità, les chapelles des Bartolini et des Ardinghelli, où il introduisit dans un tableau les portraits du Dante et de Pétrarque. A San-Pietro-Maggiore, il décora la chapelle des Fioravanti, et à San-Piero-Scheraggio, à Sant'-Iacopo-sopra-Arno, à la Chartreuse hors de Florence, et à San-Michele de Pise, il laissa des tableaux vraiment dignes d'éloges. A Florence, dans l'église des ermites Camaldules, dont il ne reste plus maintenant que des ruines, il fit entre autres choses un Crucifix et un saint Jean, qui furent très admirés. Don Lorenzo, après plusieurs mois de cruelles souffrances causées par un abcès, mourut âgé de cinquante-cinq ans. Ses frères lui donnèrent une sépulture honorable dans le chapitre de leur couvent.

De même qu'une souche produit souvent de nom-

breux rejetons, ainsi le monastère degli Angeli vit fleurir pendant de longues années, avant et après Don Lorenzo, plusieurs hommes qui se distinguèrent dans les arts du dessin. Je ne crois pas devoir passer sous silence un certain Don Jacopo, Florentin, qui précéda de beaucoup notre Don Lorenzo. Ce digne religieux fut le plus habile calligraphe, non seulement de la Toscane, mais encore de toute l'Europe, comme le prouvent les livres du chœur de son couvent, qui sont peut-être les plus beaux de l'Italie, et ceux que l'on trouve en divers endroits, et principalement à San-Michele et à San-Mattia. Don Paolo Orlandini eut donc bien raison de célébrer en vers latins la mémoire de ce bon père, dont la main droite est précieusement conservée dans un tabernacle avec celle de Don Silvestro, autre moine, qui orna de miniatures les manuscrits de son ami Don Jacopo. J'ai été vraiment étonné de rencontrer autant de perfection dans ces ouvrages qui datent de l'an 1350 environ, époque où les arts du dessin étaient à peu près perdus. Quelques vieillards racontent que le pape Léon X, durant son séjour à Florence, voulut voir ces livres qu'il avait entendu louer par son père, Laurent de Médicis, et qu'après les avoir examinés attentivement il dit : « Si ces livres étaient selon les « règles de l'église romaine, et non de l'ordre des « Camaldules, nous les achèterions pour Saint-Pierre « de Rome. » Cette église possédait déjà, et possède peut-être encore, deux très beaux manuscrits de Don Jacopo et de Don Silvestro. Le monastère degli Angeli renferme des broderies d'un travail merveil-

leux, exécutées par les anciens moines, qui jusqu'en 1470 conservèrent le nom d'ermites, et ne sortirent jamais de leur couvent, comme les sœurs et religieuses cloîtrées d'aujourd'hui.

Mais retournons à Don Lorenzo. Il eut pour élèves Francesco de Florence, qui, après sa mort, fit le tabernacle de l'encoignure de Santa-Maria-Novella, au commencement de la via della Scala, et un Pisan qui peignit en détrempe, l'an 1315 (1), à San-Francesco de Pise, dans la chapelle de Rutilio, fils de Ser Baccio Maggiolini, la Vierge, saint Pierre, saint Jean-Baptiste, saint François et saint Ranieri, avec trois petits sujets sur le gradin de l'autel.

Nous possédons dans notre recueil un croquis en clair-obscur de la main de Lorenzo représentant les Vertus théologales. On y remarque un bon dessin, et une belle et gracieuse manière, bien supérieure à celle de tous les autres maîtres d'alors (2).

Antonio Vite de Pistoia, artiste de talent, dont nous avons déjà parlé dans la vie de Gherardo Starnina, peignit entre autres choses, du temps de Lorenzo, l'Histoire de Francesco di Marco, dans le palais del Ceppo de Prato.

Les miniaturistes doivent être comptés, comme les mosaïstes, parmi les plus fidèles interprètes des sentiments artistiques pendant le moyen-âge. Plus tôt que les mosaïstes, ils ont vu leur art abandonné

et perdu; et cependant combien leur art n'avait-il pas en soi plus de qualités et de titres pour être maintenu en honneur? Mais les causes qui le firent périr sont d'un ordre trop élevé pour qu'il faille donner beaucoup aux regrets. L'invention de l'imprimerie et de la gravure ont trop influé sur l'agrandissement et la diffusion de la science et de l'art, pour ne point nous consoler de l'abandon de la miniature. Néanmoins c'est un devoir assurément de constater par quels nobles talents cette voie, aujourd'hui déserte, a été autrefois parcourue, et combien cette branche tombée a porté d'admirables fruits. Cette tâche, nous la remplirons avec soin et conscience quand le Vasari, après nous avoir parlé de nouveau des miniaturistes dans la vie du bienheureux Fra-Giovanni de Fiesole, nous donnera celle de leur plus grand maître Gherardo de Florence.

NOTES.

(1) Cette date est évidemment fausse. Peut-être doit-on lire 1415, et non 1315. Un peu plus haut, Vasari a assigné la date de 1413 au tableau du maître-autel du monastère degli Angeli.

(2) Dans la première édition du Vasari, on trouve l'épitaphe suivante composée en l'honneur de Don Lorenzo :

Egregie minio novit Laurentius uti,
Ornavit manibus qui loca plura suis.
Nunc pictura facit fama super æthera clarum
Atque animi eumdem simplicitasque boni.

TADDEO BARTOLI,

PEINTRE SIENNOIS.

Les artistes qui n'épargnent aucune fatigue pour arriver à la gloire méritent que leurs ouvrages soient placés dans un lieu largement éclairé et aéré où ils puissent être justement appréciés, comme les peintures dont Taddeo Bartoli orna la chapelle du palais de la Seigneurie de Sienne (1).

Taddeo naquit de Bartolo, fils de Maestro Fredi (2) Bartolo, peintre médiocre qui représenta plusieurs sujets tirés de l'Ancien-Testament sur un mur de l'église paroissiale de San - Gimignano. Ces tableaux, qui sont loin d'être bons, renferment l'inscription suivante : *Ann. Dom.* 1356. *Bartolus magistri Fredi de Senis me pinxit.* Bartolo devait être jeune alors, car on lit la date de 1388, à Sant'-Agostino, sur un tableau de la Circoncision de Notre-Seigneur, où il se montra meilleur coloriste et meilleur dessinateur. Quelques têtes sont très belles ; les pieds, à la vérité, tiennent encore à l'ancienne manière. Enfin, pour retourner promptement à Taddeo, contentons-nous de dire que Bartolo exécuta un grand nombre de travaux dans ce pays.

Taddeo ayant donc obtenu, comme le meilleur peintre de son temps, d'exécuter les peintures de la chapelle du palais, il s'en acquitta si heureusement que sa renommée s'étendit au loin, et que la Seigneurie lui accorda de riches récompenses (3). Après avoir achevé plusieurs tableaux dans sa patrie, il se rendit auprès de Francesco de Carrare, seigneur de Padoue, qui lui confia des travaux dans cette noble ville, et particulièrement à la Rena et dans l'église del Santo. Taddeo les conduisit à bonne fin, à la grande satisfaction du prince et de tous les citoyens. De retour en Toscane, il peignit dans la manière d'Ugolino un tableau en détrempe qui est aujourd'hui derrière le maître-autel de l'église paroissiale, en face du chœur. Taddeo ne resta pas longtemps à Sienne; Lanfranchi, intendant de la cathédrale de Pise, l'appela pour peindre à fresque, dans la chapelle de la Nunziata, la Vierge montant les degrés du temple. Taddeo se représenta lui-même à côté du prêtre, sous la figure duquel on reconnaît Lanfranchi. Cet intendant fit encore peindre par notre artiste dans le Campo-Santo un Couronnement de la Vierge, où l'on remarque plusieurs anges d'un coloris admirable.

Taddeo exécuta également, pour la chapelle de la sacristie de San-Francesco de Pise, un tableau en détrempe renfermant la Vierge et plusieurs saints, sur lequel il écrivit son nom et la date de 1394. A peu près vers le même temps, il fit à Volterre plusieurs ouvrages en détrempe, et à Monte-Oliveto un tableau et un Enfer à fresque. Dans cette dernière

composition, il suivit les inventions du Dante, quant à la division des péchés et à la nature des châtiments; mais il ne sut, ne put ou ne voulut pas reproduire les lieux décrits par le poète. Il envoya ensuite à Sant'-Agostino d'Arezzo un tableau où il introduisit le portrait de Grégoire XI, qui ramena en Italie la cour papale, établie en France depuis tant d'années. Bientôt après, Taddeo revint à Sienne; mais son séjour n'y fut pas de longue durée, car il alla à Pérouse pour peindre à fresque, à San-Domenico, la vie de sainte Catherine, et à San-Francesco, à côté de la porte de la sacristie, plusieurs figures qui, bien qu'à moitié effacées aujourd'hui, se reconnaissent encore pour appartenir à notre artiste dont la manière fut toujours la même.

Biroldo, seigneur de Pérouse, ayant été tué l'an 1398, Taddeo retourna dans sa patrie où il travailla continuellement. Il se livra à des études si sérieuses pour arriver à la perfection, que, s'il n'atteignit point le but désiré, il ne faut pas accuser son incapacité ou sa négligence, mais bien une maladie opilative qui lui causa de cruelles souffrances. Ses productions datent de l'an 1410 environ. Il mourut à l'âge de cinquante-neuf ans (4), après avoir enseigné son art à son neveu Domenico Bartoli, qui perfectionna sa manière et mit plus de variété et de largeur dans ses compositions. Domenico laissa dans la salle des Pèlerins de l'hôpital de Sienne deux grandes fresques, où les perspectives et les ornements sont traités avec une rare habileté. Il était, dit-on, d'une modestie, d'une affabilité et d'une bienveillance qui

ne lui font pas moins d'honneur que tous ses talents. Ses derniers ouvrages, qui datent de l'an 1436 environ, furent une Annonciation que l'on voit à la Santa-Trinità de Florence, et le tableau du maître-autel de l'église del Carmine.

A cette époque, un Portugais, nommé Alvaro di Piero, suivit à peu près la même manière ; mais il donna plus d'éclat à son coloris et moins de noblesse à ses figures. Il fit, à Volterre, à Sant'-Antonio de Pise et dans divers endroits, des tableaux dont nous ne parlons pas à cause de leur peu de mérite.

Nous possédons dans notre recueil un beau dessin de Taddeo, représentant le Christ et deux anges (5).

Nous regrettons beaucoup que le Vasari n'ait point fait entrer cette double biographie dans son second volume. Les deux Bartoli, en effet, nous mènent assez avant dans la première moitié du quinzième siècle à laquelle ils se rattachent d'ailleurs essentiellement par leurs progrès et leur activité. C'est surtout dans le quinzième siècle, comme nous chercherons à le faire comprendre plus tard, que commence à apparaître dans toute son évidence l'originalité trop méconnue jusqu'ici de l'école siennoise. Nous devons donc attendre que le Vasari nous ait fait faire encore un peu de chemin pour exposer

toute notre pensée sur elle. Alors nous reviendrons sur tous ces maîtres sur lesquels nous glissons ici à dessein.

NOTES.

(1) Taddeo Bartoli peignit la chapelle de la Seigneurie en 1407, comme l'indique une inscription.

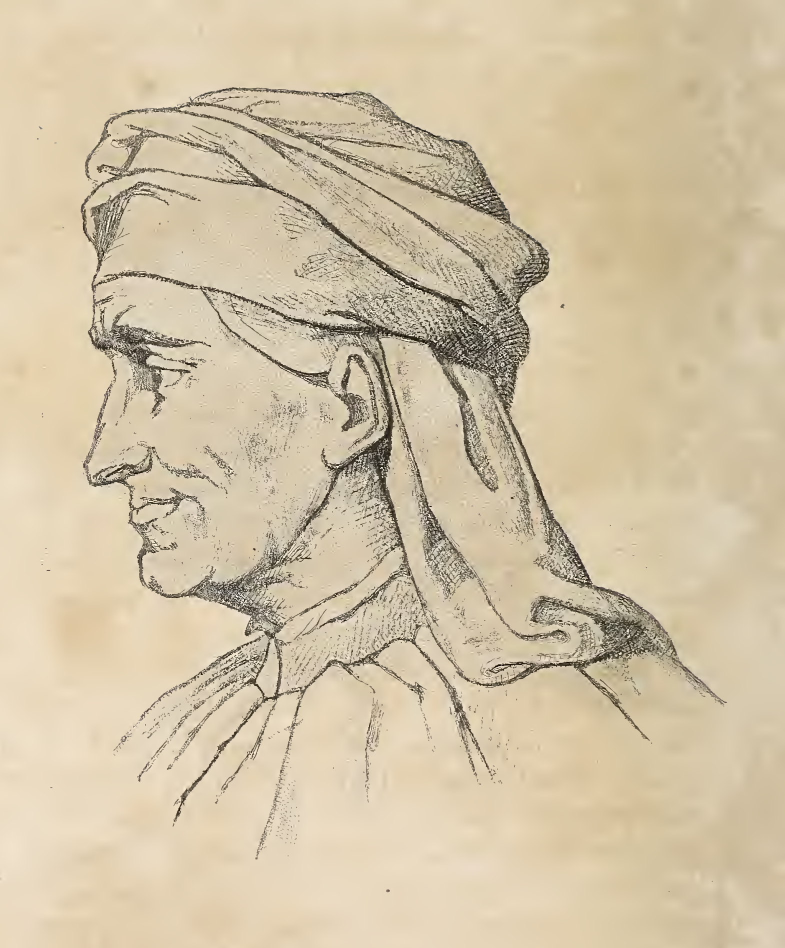
(2) *Fredi*, abréviation de *Manfredi*.

(3) Dans l'église de Sant'-Agostino, Taddeo peignit le Martyre des Innocents. Au bas de ce tableau il écrivit : *Bartholus magistri Fredi Senensis pinxit hoc opus anno Domini MCCCLVIII.*

(4) Taddeo Bartoli mourut à Sienne ; on grava sur son tombeau cette épitaphe :

Thaddæus Bartholi Senensis hic situs est, cum pingendi artificio quod ipse mitissimis et humanissimis moribus, tum suavitate ingenii quam operibus summo studio elaboratis et plane perfectis exornaverat, immortalitate dignissimus.

(5) Le musée du Louvre a de Taddeo Bartoli trois tableaux réunis dans un même cadre et représentant la Vierge et l'Enfant-Jésus, et quatre saints.



LORENZO DI BICCI.

LORENZO DI BICCI,

PEINTRE FLORENTIN.

Quand un artiste joint au talent les qualités du cœur, il peut être certain de voir, comme Lorenzo di Bicci, presque tous ses désirs satisfaits ici-bas.

Lorenzo naquit à Florence, l'an 1400, au moment où l'Italie commençait à être déchirée par ces guerres qui lui furent si fatales. Son père dirigea son éducation avec soin, et Spinello lui enseigna l'art de la peinture. Dès sa jeunesse, il acquit donc une grande réputation d'habileté et de courtoisie. Il commença par faire à Florence et dans les environs quelques fresques qui engagèrent Jean de Médicis à lui confier le soin de peindre tous ces hommes célèbres que nous voyons encore aujourd'hui parfaitement conservés dans une salle de l'ancien palais Médicis qui passa à Laurent, frère de Cosme-le-Vieux, aussitôt que fut construit le grand palais.

Après avoir achevé cet ouvrage, Lorenzo, semblable aux médecins qui font leurs expériences sur les pauvres campagnards, accepta pendant quelque temps tous les travaux qu'on lui offrit, ne voulant négliger aucune occasion de s'exercer dans son art.

C'est alors qu'il peignit un tabernacle au pont de Scandicci, hors de la porte San-Friano, et une Madone entourée de plusieurs saints, à Cerbaia, sous un portique. La famille Martini l'ayant ensuite chargé de décorer une chapelle à San-Marco de Florence, il y exécuta à fresque plusieurs sujets tirés de la vie de la Vierge, et un tableau où l'on voit la Madone au milieu d'une foule de saints. Dans la même église, au-dessus de la chapelle de San-Giovanni-Evangelista, qui appartient aux Landi, il peignit à fresque l'ange Raphaël et le jeune Tobie (1). L'an 1418, il fit à fresque, pour Ricciardo, fils de Messer Niccolò Spinelli, sur la façade du couvent de Santa-Croce, saint Thomas touchant les plaies de Jésus-Christ en présence de tous les autres apôtres agenouillés. Ensuite il entreprit et acheva un saint Cristophe, haut de douze brasses et demie. C'est une chose vraiment extraordinaire, car jusqu'alors, à l'exception du saint Cristophe de Buffalmacco, aucune figure de cette dimension n'avait réuni autant de qualités. Ce saint Cristophe et le saint Thomas exposés au nord ont essuyé pendant nombre d'années les pluies et les tempêtes, et cependant n'ont rien perdu de la vivacité de leurs couleurs. Entre ces deux peintures se trouve la porte del Martello, sous laquelle Lorenzo fit encore, à la prière de Ricciardo et du gardien du couvent, un Crucifix et de nombreuses figures. Sur les parois, il représenta la Confirmation de l'institution de saint François par le pape Honorius, et le Martyre de plusieurs franciscains qui allèrent prêcher la religion

du Christ chez les Sarrasins. Dans les arcs et sur les voûtes, il peignit des rois de France, des évêques, des cardinaux et des papes attachés à l'ordre de saint François. On remarque entre autres les portraits de Nicolas IV et d'Alexandre V. Tous ces personnages sont revêtus d'habits gris, mais d'une variété de tons merveilleuse. Les uns tirent sur le roux, les autres sur le bleu ; ceux-ci sur le brun, ceux-là sur le blanc. On raconte que Lorenzo exécuta cet ouvrage avec tant de facilité et de promptitude, qu'un jour, le gardien l'ayant appelé pour dîner au moment où il venait de commencer une figure, il répondit : « Servez la soupe pendant que « je vais achever cette figure, et je suis à vous. » On a donc bien raison de dire que jamais personne n'eut tant de vélocité dans les mains que Lorenzo.

On lui doit le tabernacle à fresque qui orne l'encoignure du couvent des religieuses de Foligno, et la Vierge et les saints qui sont au-dessus de la porte de l'église, et parmi lesquels se trouve un saint François qui épouse la Pauvreté. Il peignit aussi dans l'église des Camaldules, pour la confrérie de' Martiri, deux chapelles et quelques martyrs. Ces travaux eurent un tel succès à Florence, que la famille Salvestrini, dont il ne reste plus aujourd'hui qu'un certain Fra Nemesio, moine du couvent degli Angeli, chargea Lorenzo de représenter, dans l'église del Carmine, des martyrs dépouillés de leurs vêtements, et marchant pieds nus sur des ronces que les bourreaux ont semées jusqu'à l'endroit où on les voit crucifiés. Ce tableau, le plus grand qui eût été

fait jusqu'alors, est remarquable par le dessin, l'exécution et l'expression. Je ne suis donc pas étonné que plusieurs artistes habiles aient su tirer parti de différents morceaux de cette composition. Lorenzo laissa en outre, dans la même église, beaucoup d'autres figures, et décora de sa main deux chapelles.

A la même époque, Lorenzo fit le tabernacle de la Cuculia, celui de la rue de' Martelli, et au-dessus de la porte del Martello de Santo-Spirito, un saint Augustin présentant à des religieux la règle de son ordre. A la Santa-Trinità, dans la chapelle de Neri Compagni, il peignit à fresque la vie de saint Gio. Gualberto, et plusieurs traits de la vie de sainte Lucie dans la grande chapelle de l'église dédiée à cette sainte. Dans ce dernier ouvrage, il introduisit le portrait du donateur, Niccolò da Uzzano, et ceux de divers citoyens. Ce Niccolò fit construire, sur les modèles de Lorenzo, un palais près de Santa-Lucia, et commencer une école entre le couvent des Servites et celui de San-Marco, c'est-à-dire à l'endroit où sont aujourd'hui les lions. Cet édifice, digne d'un prince, ne fut pas achevé, l'argent laissé par Niccolò ayant été dépensé dans les guerres de Florence. La mémoire de ce généreux citoyen n'en peut être ternie, mais il n'est pas moins déplorable que sa volonté n'ait pas été obéie. Celui qui désire laisser après soi quelque monument doit le mener à fin pendant sa vie, et ne se pas fier à ses héritiers, qui trop souvent oublient les obligations qui leur sont imposées. Mais retournons à Lorenzo. Il pei-

gnit dans un tabernacle du pont Rubaconte, une Madone et quelques saints qui méritent des éloges. Peu de temps après, Ser Michele di Frosino, directeur de l'hôpital de Santa-Maria-Nuova, fondé par Folco Portinari, résolut de remplacer la petite église de Sant'-Egidio, qui était hors de Florence, par une autre plus grande et plus riche. Il prit conseil de Lorenzo di Bicci, son intime ami, et le 5 septembre de l'an 1418, jeta les fondements de la nouvelle église. Elle fut achevée dans l'espace d'une année, et consacrée solennellement par le pape Martin V, à la prière de Ser Michele et de la famille des Portinari. Lorenzo peignit ensuite à fresque sur la façade la Dédicace de l'église, et il y plaça les portraits du pape et de différents cardinaux. Cet ouvrage fut beaucoup admiré, et lui valut l'honneur d'être choisi le premier pour décorer Santa-Maria-del-Fiore. Au-dessous des fenêtres de toutes les chapelles, il peignit les saints auxquels elles étaient dédiées, et sur les pilastres du temple, qui fut consacré la même année par le pape Eugène IV, il représenta les douze Apôtres. Les administrateurs de l'église lui firent en outre exécuter deux mausolées à fresque, l'un au-dessus de l'autre, en l'honneur du cardinal Corsini (2) et de Maestro Luigi Marsili, fameux théologien, qui fut envoyé en qualité d'ambassadeur, avec Messer Luigi Guicciardini et Messer Guccio di Gino, auprès du duc d'Anjou. De Florence Lorenzo fut conduit à Arezzo par don Laurentino, abbé de San-Bernardo, de l'ordre de Monte-Oliveto. Il peignit à fresque, dans la grande chapelle de ce monastère,

pour Messer Carlo Marsupini (3), plusieurs traits de la vie de saint Bernard. Après avoir ensuite décoré la voûte et une partie de la grande chapelle de San-Francesco, pour Francesco de' Bacci, il voulut représenter la vie de saint Benoît dans le cloître du couvent de San-Bernardo ; mais, attaqué d'une grave maladie de poitrine, il fut forcé de se faire transporter à Florence. Il laissa son élève Marco de Montepulciano continuer cette entreprise, sur les dessins qu'il avait donnés à don Laurentino. Marco l'acheva le mieux qu'il put, en clair-obscur, le 14 avril 1448, comme l'indiquent des vers écrits de sa main, et non meilleurs que les peintures. De retour dans sa patrie, Lorenzo ne fut pas plus tôt guéri qu'il peignit sur la façade du couvent de Santa-Croce, où déjà il avait fait le saint Cristophe dont nous avons parlé, une Assomption, et un saint Thomas recevant la ceinture de la Vierge. Comme il était alors encore un peu malade, le jeune Donatello se joignit à lui pour terminer cet ouvrage, qui, pour le coloris et le dessin, peut être regardé comme son chef-d'œuvre. Peu de temps après, accablé de fatigues, il mourut à l'âge de soixante ans environ. Il avait deux fils qui s'adonnèrent à la peinture. L'un, nommé Bicci, l'aida dans beaucoup de travaux (4); l'autre, nommé Neri, laissa le portrait de son père et le sien propre dans la chapelle des Lenzi, à Ognissanti, et il eut même le soin d'y inscrire leurs noms.

Dans cette même chapelle, Neri peignit en détrempe le tableau de l'autel et quelques traits de la

vie de la Vierge, où il revêtit ses personnages, hommes et femmes, des costumes de son temps. Il fit également plusieurs tableaux pour l'abbaye de San-Felice de l'ordre des Camaldules, sur la place de Florence, et celui du maître-autel de San-Michele d'Arezzo (5). A Santa-Maria-delle-Grazie, dans l'église de San-Bernardino, il figura la Vierge abritant sous son manteau le peuple d'Arezzo. Aux côtés de la Madone on voit saint Nicolas, saint Michel, et saint Bernardin agenouillé et armé de la croix de bois qu'il portait lorsqu'il prêchait à Arezzo. Le gradin représente les miracles de saint Bernardin, et principalement ceux qu'il opéra en cet endroit (6). Neri laissa encore, à San-Romolo de Florence, le tableau du maître-autel, et à la Santa, dans la chapelle degli Spini, l'Histoire à fresque de saint Gio. Gualberto, et le tableau en détrempe qui orne l'autel. Ces ouvrages montrent que si Neri ne fût pas mort à l'âge de trente-six ans, il aurait sans aucun doute surpassé son père Lorenzo en fécondité et en talent.

Lorenzo fut le dernier des peintres qui pratiquèrent la vieille manière de Giotto ; sa vie sera la dernière de cette première partie que nous avons menée à fin avec l'aide de Dieu.

Le Vasari clot la première partie de son recueil

par la biographie de Lorenzo di Bicci, qu'il nous présente comme le dernier peintre qui se soit rattaché aux principes du Giotto. Nous dirons ailleurs combien la classification en trois grandes séries des artistes que notre auteur passe en revue, toute ingénieuse qu'elle paraisse d'abord, serait cependant arbitraire et dangereuse si l'on voulait la prendre exactement au pied de la lettre. L'histoire de l'art se prête moins que toute autre à ces catégories et à ces délimitations positives et tranchées. Ceux qui acceptent tout sans examen, et qui ne voient que par les yeux d'autrui, sont entraînés par là dans de fâcheuses erreurs. Ce qui est certain, c'est que le Vasari nous a montré des sectateurs obstinés de l'art byzantin, longtemps après que le Giotto l'eut ruiné et en quelque sorte terrassé. Nous verrons de même, longtemps après les progrès introduits par Paolo Uccello et Masaccio, bon nombre d'artistes se refuser à en tenir compte, et se renfermer d'autant plus étroitement dans les affections primitives de l'école, que tout les conviait à en accepter de nouvelles. Et pourquoi ne pas le dire? parmi ces artistes, plusieurs se trouveront qui, pleins de mérite, sauront donner à leurs œuvres ce charme indéfinissable que la naïveté et la dévotion attachent souvent aux productions retardataires.

Après ces observations, ou plutôt après cette restriction apportée au sens des paroles du Vasari, et à la rigueur de sa classification, nous pouvons accorder que Lorenzo di Bicci n'est ni mal placé, ni mal envisagé dans le lieu et sous l'aspect où le Va-

sari nous le montre. Lorenzo di Bicci peut se prendre pour type, et être donné, mieux qu'aucun autre, pour le dernier champion de cette vieille école florentine, procédant immédiatement de la grande impulsion imprimée à la peinture par le Giotto. Lorenzo termina cette longue succession avec éclat, et fut dans son temps le véritable coryphée de l'école. Le cercle de ses travaux fut énorme : il n'en refusait aucun, dit le Vasari. Aussi peut-on aujourd'hui retrouver sa trace, depuis les cassines délabrées et les églises de campagne, jusque dans les palais et les cathédrales.

C'est avec une certaine complaisance, il faut l'avouer, que le Vasari nous parle de Lorenzo di Bicci. Ce dernier élève de Giotto, si heureux et si courtois, si rapide et si productif, eut en effet avec le Vasari, dernier élève de Michel-Ange, une assez grande ressemblance pour expliquer cette sympathie. Notre auteur semble se reconnaître et s'applaudir lui-même dans ce fécond et un peu banal continuateur du vieux style. En tout semblable à Lorenzo, le facile et laborieux élève de Michel-Ange travailla pour tout le monde, et à tout prix, avant de décorer comme lui la demeure des Médicis, et de devenir leur peintre principal. Comme Lorenzo, il fut riche et célèbre, joignant comme lui, au talent les qualités du cœur; presque tous ses désirs furent satisfaits ici-bas. Mais le vieux Lorenzo di Bicci nous semble bien avoir eu sur le Vasari quelques avantages. Sa courtoisie n'eut à s'exercer qu'auprès des hommes chers à Florence, dévoués à son

agrandissement et à sa gloire, nobles et laborieux comme elle. Son habileté n'eut que des commissions honorables et graves dans le vieux palais des Médicis. Il pouvait être, en tout point, fier de la faveur de la famille dont l'influence naissante et le courage avaient puissamment aidé Florence à se débarrasser de l'exécrable tyrannie du duc d'Athènes; de la famille qui, depuis ce grand événement, avait déjà produit Salvestro et Jean, magistrats populaires et intègres, hardis dans les troubles, modérés dans la paix, exempts de trahisons et de lâchetés, d'abus et de vengeances, citoyens enfin aussi utiles que puissants, aussi bienfaisants que riches. Le Vasari vécut dans d'autres circonstances. L'art de Florence, livré aux mains de serviles imitateurs, arrêté à jamais dans sa course, allait s'appauvrir, s'académiser, et finalement s'annuler; de même que sa liberté et sa dignité, abandonnées à des tyrans lâches et crapuleux, allaient se voir étouffées et flétries, au point que Michel-Ange, ce pieux et fort enfant de Florence, voulut écraser l'Académie et les protecteurs de l'Académie sous la hauteur de son refus de venir mourir à Florence, doublement déshonorée dans son art et dans son indépendance. Le Vasari, chargé par les Médicis de saluer le cercueil de Michel-Ange au nom de ses collègues, eut beau se mettre en frais : ses arguties et ses subtilités plates ne purent masquer l'affront sanglant que le représentant suprême de l'école de Toscane avait entendu faire à ses successeurs dégénérés. Le Giotto ne connut en mourant ni ce mouvement d'orgueil ni ce mouve-

ment de regret : il ouvrait l'avenir, Michel-Ange le fermait.

Aussi, malgré un moment de stagnation sous l'heureux Lorenzo di Bicci et ses pareils, l'art va marcher à pleines voiles, et tendre sans relâche vers ses plus grandes merveilles. Bientôt nous verrons Donatello, qui dans sa jeunesse avait travaillé comme apprenti sous Lorenzo di Bicci, détrôner les Pisans, rois jusque là dans la sculpture ; Lorenzo Ghiberti, qui fit les portes de bronze du baptistère et éclipsa le travail d'Andrea ; Brunelleschi, qui couronna si dignement l'œuvre d'Arnolfo di Lapo ; Paolo Uccello, qui poussa jusqu'à leur dernier terme les tentatives ardues de Stefano ; Masaccio, qui reproduisit le beau caractère et accrut les résultats du Giottino ; l'admirable et bienheureux Fra Giovanni Angelico de Fiesole, et son élève Benozzo Gozzoli, qui complétèrent d'une manière si touchante et si pieuse l'œuvre des Lorenzetti, des Berna, et de tous les Siennois du Campo-Santo. Enfin nous verrons bientôt apparaître toute cette légion d'hommes progressifs à travers lesquels nous joindrons l'art parvenu à son apogée, au temps du Vinci, du Bramante, du Corrège, de Raphaël et de Michel-Ange, du Giorgione et du Titien.

NOTES.

(1) Toutes les fresques de San-Marco ont disparu lorsqu'on rebâtit cette église. Voy. les notes du *Riposo* de Borghini, pag. 245.

(2) Le cardinal Pietro Corsini, créé cardinal l'an 1339, mourut à Avignon en 1405. Son corps fut transporté à Florence, comme le dit Leopoldo del Migliore, pag 21 de sa *Firenze illustrata.*

(3) Messer Carlo Marsupini naquit à Arezzo et mourut en 1443.

(4) Ce Bicci mourut le 6 mai 1452, comme on le voit dans le livre mortuaire des Pères del Carmine.

(5) Au bas du tableau du maître-autel de San-Michele on lisait : *Hoc opus fecit fieri Dominus Joannes de Partina Abbas hujus Abbatiæ. Anno Domini MCCCCLXVI.*

(6) Au bas du tableau de San-Bernardino on lit : *Hoc opus fecit fieri Michael Angelus Papii magistri Francisci de Ascherelli de Aretio pro remedio animæ suæ et suorum. Anno Domini MCCCCLVI Die VIII mensis martii.*

FIN DU TOME PREMIER.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TOME PREMIER.

Pages.

PRÉFACE DES TRADUCTEURS. 1
PRÉFACE DE L'AUTEUR. 19
GIOVANNI CIMABUE, peintre florentin. 37
ARNOLFO DI LAPO, architecte florentin. 55
NICCOLA ET GIOVANNI, sculpteurs et architectes pisans. . . 123
ANDREA TAFI, peintre florentin. 152
GADDO GADDI, peintre florentin. 161
MARGARITONE, peintre, sculpteur et architecte florentin. . . 168
GIOTTO, peintre, sculpteur et architecte florentin. 201
AGOSTINO ET AGNOLO, sculpteurs et architectes siennois. . 247
STEFANO, peintre florentin, et UGOLINO, peintre siennois. . 258
PIETRO LAURATI, peintre siennois. 268
ANDREA, sculpteur et architecte pisan. 273
BUONAMICO BUFFALMACCO, peintre florentin. 286
AMBROGIO LORENZETTI, peintre siennois. 325
PIETRO CAVALLINI, peintre romain. 331
SIMONE ET LIPPO MEMMI, peintres siennois. 355
TADDEO GADDI, peintre florentin. 365
ANDREA ORCAGNA, peintre, sculpteur et architecte florentin. 378
TOMMASO, dit GIOTTINO, peintre florentin. 396
GIOVANNI DA PONTE, peintre florentin. 404

Agnolo Gaddi, peintre florentin. 411
Le Berna, peintre siennois. 420
Duccio, peintre siennois. 426
Antonio, peintre vénitien. 431
Jacopo di Casentino, peintre. 437
Spinello, peintre arétin. 446
Gherardo Starnina, peintre florentin. 460
Lippo, peintre florentin. 467
Don Lorenzo, peintre. 471
Taddeo Bartoli, peintre siennois. 476
Lorenzo di Bicci, peintre florentin. 481

FIN DE LA TABLE.

VIES

DES PEINTRES

SCULPTEURS ET ARCHITECTES

PREMIÈRE SÉRIE

(*du tome I au tome V, inclusivement*)

Les Biographies des tomes I, IV et V, traduites par M. Léopold Leclanché, sont suivies de Commentaires (en caractères pareils à ceux du texte) par M. Jeanron.

Les tomes II et III sont entièrement traduits et commentés par M. Léopold Leclanché.

DEUXIÈME SÉRIE

(*du tome VI au tome X, inclusivement*)

Les tomes VI et VII sont traduits par M. Léopold Leclanché, et commentés par M. Jeanron.

Les tomes VIII, IX et X sont entièrement traduits et commentés par M. Léopold Leclanché.

IMPRIMERIE DE H. FOURNIER ET Cie, 7 RUE SAINT-BENOÎT.

VIES
DES PEINTRES
SCULPTEURS ET ARCHITECTES

PAR GIORGIO VASARI

TRADUITES

PAR LÉOPOLD LECLANCHÉ

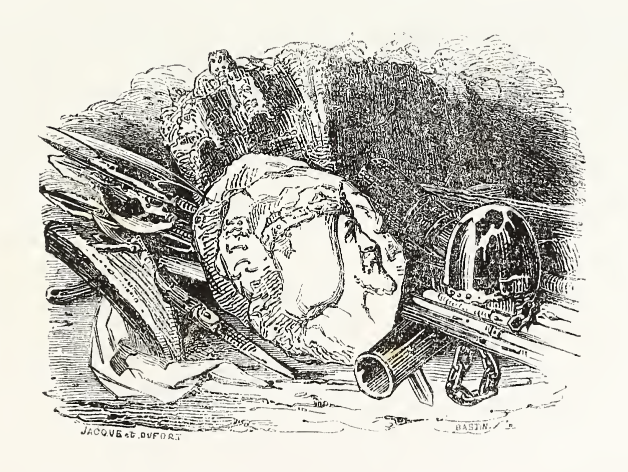
ET COMMENTÉES

PAR JEANRON ET LÉOPOLD LECLANCHÉ

---

121 PORTRAITS DESSINÉS PAR JEANRON
Et gravés sur acier par Wacquez et Bouquet

TOME DEUXIÈME



PARIS

JUST TESSIER, LIBRAIRE-ÉDITEUR

QUAI DES AUGUSTINS, 37

1841



JACOPO DELLA QUERCIA.

VIES

DES PLUS CÉLÈBRES

PEINTRES, SCULPTEURS

ET

ARCHITECTES.

JACOPO DELLA QUERCIA,

SCULPTEUR SIENNOIS.

Jacopo, fils de Maestro Piero, naquit à la Quercia, sur le territoire de Sienne. Après Andrea de Pise, l'Orcagna et les autres maîtres dont nous avons déjà parlé, il fut le premier à montrer que la sculpture pouvait s'approcher de la nature et même espérer de l'égaler jusqu'à un certain point. A l'âge de dix-neuf ans, il trouva à Sienne la première occasion de déployer son talent. Les Siennois ayant envoyé une armée contre les Florentins, sous les ordres de Gian Tedesco, neveu de Saccone da Pietramala, et de Giovanni d'Azzo Ubaldini, ce dernier tomba malade en campagne et fut ramené à Sienne où il mourut. Les Siennois, désolés de la

perte de ce capitaine, lui firent des obsèques magnifiques et élevèrent en son honneur une pyramide en bois, surmontée de sa statue équestre plus grande que nature. Ils chargèrent de cette entreprise Jacopo qui s'en tira d'une manière aussi neuve qu'ingénieuse (1). Il forma le squelette du cheval et du cavalier de morceaux de bois assemblés soigneusement, et entourés de foin et d'étoupes étroitement liés avec des cordes et recouverts d'un ciment composé avec de la terre, de la colle, de la pâte et de la bourre de laine. Ce mode d'opérer est vraiment préférable à tous les autres, lorsque, sous l'apparence de la pesanteur, on veut obtenir des figures extrêmement légères. Il est facile de les rendre agréables à l'œil et semblables au marbre, à l'aide de quelques couches de couleur. De plus, elles offrent l'avantage de ne point se fendre comme les statues en terre. Aujourd'hui les artistes ne font point autrement leurs modèles. On est, dit-on, redevable de cette utile invention à notre Jacopo.

Il exécuta ensuite dans la cathédrale de Sienne des sculptures en bois travaillées avec une patience merveilleuse, et plusieurs petits prophètes en marbre qui ornent la façade de la même église. Il aurait sans doute continué ces travaux, si son protecteur, Orlando Malevotti, n'eût pas été chassé par les Siennois, qui étaient en proie à la peste, à la famine et aux discordes intestines.

Jacopo abandonna donc Sienne pour se réfugier à Lucques. Paolo Guinigi, seigneur de cette ville, lui fit construire dans l'église de San-Martino le

tombeau de sa femme qui était morte peu de temps auparavant. Le soubassement, occupé par des enfants soutenant une guirlande, était surmonté de l'image de la femme de Paolo Guinigi, aux pieds de laquelle était un chien, emblème de la fidélité conjugale. L'an 1429, ce mausolée fut presque entièrement renversé par les habitants de Lucques, en haine de Guinigi. Cependant bientôt après, par respect pour la beauté de ce monument, on le rétablit avec soin à côté de la porte de la sacristie, où on le voit aujourd'hui.

Sur ces entrefaites, Jacopo apprit que l'on avait dessein à Florence de faire exécuter en bronze une des portes de San-Giovanni, dont la première avait été terminée par Andrea de Pise. Comme cette entreprise devait être mise au concours, Jacopo, cédant à une louable ambition, accourut à Florence. Il présenta non-seulement un modèle, mais encore un bas-relief entièrement achevé. Il eut un tel succès que, sans aucun doute, il aurait obtenu l'important travail qu'il convoitait, s'il n'eût eu pour concurrents les Donatello et les Filippo Brunelleschi auxquels, pour dire vrai, il se montra inférieur (2).

Les choses ayant donc tourné contre ses désirs, il se rendit à Bologne. Giovanni Bentivoglio, qui le protégeait, décida les marguilliers de San-Petronio à lui confier l'exécution de la porte principale de l'église. Cet ouvrage coûta douze années de travail à Jacopo. Il s'efforça de ne point s'écarter du style tudesque de l'édifice pour ne pas causer un con-

traste choquant. Entre les pilastres qui supportent la corniche, il plaça diverses histoires étudiées avec un soin incroyable, et il sculpta de sa main tous les feuillages et les ornements de la porte. Quinze bas-reliefs, dont les sujets sont tirés de l'Ancien-Testament, depuis la Création de l'homme jusqu'au Déluge, couvrent l'architrave et les pilastres sur lesquels repose la corniche. Jacopo rendit là un éminent service à l'art. Depuis les anciens, personne ne s'était occupé de la sculpture en bas-relief, plutôt entièrement perdue qu'écartée de la bonne route. Au-dessus de la porte, il fit en ronde bosse et de grandeur naturelle la Vierge et son Fils, saint Pétrone et un autre saint. Les Bolonais pensaient que l'on ne pourrait jamais égaler les sculptures du maître-autel de San-Francesco, dues au ciseau d'Agostino et d'Agnolo de Sienne ; mais ils reconnurent que celles de Jacopo les surpassaient de beaucoup.

Notre artiste fut ensuite appelé à Lucques. Il y entreprit à San-Friano, pour Federigo, fils de Maestro Trenta del Veglia, une Madone tenant son fils dans ses bras, un saint Sébastien, une sainte Lucie, un saint Jérôme et un saint Sigismond qu'il conduisit à bonne fin. Au-dessous de ces saints, on voit quelques traits de leur vie représentés en bas-relief. Il laissa les portraits d'après nature du donateur Federigo et de sa femme, sur deux grandes pierres sépulcrales, où il grava ces paroles : *Hoc opus fecit Jacobus magistri Petri de Senis*, 1422.

Jacopo alla ensuite à Florence. Sa réputation

engagea les marguilliers de Santa-Maria-del-Fiore à le charger de sculpter en marbre, au-dessus de la porte de l'église qui mène à la Nunziata, la Vierge portée au ciel par un chœur d'anges. Les attitudes de toutes ces figures sont d'une beauté et d'une souplesse jusqu'alors inconnues. La Vierge est pleine de grâce et de modestie; on ne saurait rien imaginer de plus ravissant que les draperies qui, tout en la couvrant, laissent deviner ses moindres mouvements. A ses pieds se tient saint Thomas qui reçoit la ceinture. Pendant quatre ans, Jacopo travailla à cet ouvrage avec tout le zèle imaginable. Outre le désir naturel qu'il avait de bien faire, il était vivement aiguillonné par l'exemple des Donato, des Filippo et des Lorenzo Ghiberti. Du reste, ses efforts furent couronnés de succès, car les artistes modernes regardent comme un chef-d'œuvre les sculptures qui nous occupent en ce moment. Vis-à-vis du saint Thomas, Jacopo représenta un ours montant sur un poirier. Cette idée bizarre fut diversement commentée; nous pourrions aussi de notre côté dire ce que nous en pensons, mais nous voulons que chacun reste libre de s'expliquer comme bon lui semblera (3).

Jacopo retourna ensuite à Sienne, et saisit avec empressement l'occasion qui s'offrit à lui de laisser un souvenir honorable dans cette ville. La seigneurie lui alloua deux mille deux cents écus d'or pour élever une riche fontaine, destinée à recevoir les eaux amenées sur la place, l'an 1343, par Agnolo et Agostino. Notre artiste fit un modèle, se procura

les marbres nécessaires, et acheva cette entreprise à la grande satisfaction de ses concitoyens, qui dès lors ne l'appelèrent plus que Jacopo de la Fontaine (*Jacopo dalla Fonte*). Autour de la glorieuse vierge Marie, protectrice de la ville, il plaça les sept Vertus théologales, dont les têtes gracieuses et expressives montrent qu'il commençait à entrer dans la bonne voie et à aborder les difficultés de l'art avec un rare bonheur. Il y figura en outre plusieurs sujets de l'Ancien-Testament, c'est-à-dire la Création et le Péché de nos premiers parents. Ève est si belle, si séduisante, que l'on devine qu'Adam ne pourra refuser la pomme fatale. Pendant douze années, Jacopo consacra tous ses soins à ce monument, qu'il orna d'enfants et des armes de Sienne, qui se composent de lions et de louves. Pour le baptistère de San-Giovanni, il fit des statues en bronze, hautes d'une brasse, qui lui servirent à séparer trois beaux bas-reliefs, également en bronze, où il avait représenté divers traits de la vie de saint Jean-Baptiste. Grâce à ses travaux et à ses qualités personnelles, Jacopo fut nommé chevalier par la seigneurie de Sienne, et bientôt après marguillier de la cathédrale. Il exerça cette charge durant trois années, et jamais la fabrique ne fut mieux gouvernée.

Je conserve dans mon recueil plusieurs dessins de Jacopo, qui semblent dus à un miniaturiste plutôt qu'à un sculpteur. Son portrait et beaucoup de détails sur sa vie m'ont été fournis par Maestro Domenico Beccafumi, peintre siennois.

Jacopo succomba sous le poids de la fatigue et du travail, à l'âge de soixante-quatre ans (4).

Il fut pleuré par ses amis, par ses parents, en un mot par tous ses concitoyens, qui lui firent des obsèques honorables. Il eut le rare bonheur de voir son talent aimé et justement apprécié dans sa patrie.

Jacopo eut pour élève Matteo qui fit, l'an 1444, à Lucques, sa patrie, dans l'église de San-Martino, pour Domenico Galigano, le joli petit temple octogone en marbre, qui renferme le crucifix que l'on prétend avoir été sculpté miraculeusement par Nicodème, l'un des soixante-douze disciples du Sauveur.

Matteo laissa aussi un saint Sébastien, en marbre, haut de trois brasses, dont l'attitude, le dessin et l'exécution sont vraiment remarquables. On trouve encore de lui six belles figures à San-Michele et dans l'église où, dit-on, repose le corps de saint Regolo. La Madone, placée à l'encoignure de San-Michele, prouve que Matteo s'efforçait d'égaler son maître Jacopo (5).

Niccolò de Bologne, autre élève de Jacopo, conduisit à bonne fin l'urne de saint Dominique, à laquelle Niccola de Pise avait déjà travaillé. Il retira non moins d'honneur que de profit de cet ouvrage, qui lui valut le nom de Niccolò de l'Urne (*Niccolò dell' Arca*); il l'acheva l'an 1460, et entreprit ensuite une Madone en bronze, haute de quatre brasses, dont il orna, l'an 1478, la façade du palais habité aujourd'hui par le légat de Bologne.

Terminons en disant que Niccolò fut un vaillant maître et un digne élève de Jacopo della Quercia.

Les trois Pisans Niccola, Giovanni et Andrea, les deux Siennois Agostino et Agnolo, et le Florentin Orcagna, ont déchiré le linceul byzantin dans lequel gisait la sculpture. Désormais affranchie de ses entraves, après un heureux essai de ses forces dans les ateliers des Jacopo della Quercia, des Niccolò d'Arezzo, des Luca della Robbia, d'un pas ferme et rapide elle va battre les mille chemins divers que lui ouvriront les Donatello, les Ghiberti, les Pollaiuoli, les Verocchio, jusqu'à ce qu'enfin, victorieuse dans les luttes gigantesques que lui aura préparées le colosse florentin, elle sorte de l'arène le front ceint d'une impérissable auréole.

Mais, pour convenablement apprécier le caractère intime de son allure, la valeur exacte des fonctions qu'elle a remplies dans les trois siècles les plus riches de l'histoire, il faut que nous jetions un coup d'œil rétrospectif sur son ensemble, comme nous l'avons tenté déjà pour l'architecture. Nous fournirons cette tâche lorsque nous serons parvenus à la vie du Donatello, qui nous semble offrir le résumé de tous les progrès accomplis depuis les premiers Pisans.

Nous nous bornerons donc ici à constater en

peu de mots les résultats personnels obtenus par notre Jacopo. Sa fontaine de la place de Sienne, sa porte de la basilique de San-Petronio, à Bologne, ses statues et ses tombeaux de Lucques nous donnent une idée complète des laborieux efforts et des savantes recherches auxquelles il dut se livrer pour entrer dans la carrière d'un perfectionnement destiné à ne plus s'arrêter. Docile à l'appel d'affranchissement poussé par les Giotto et les Niccola, sous sa main le marbre et le bronze reviennent au mouvement, à l'expression, à la force, à la vie, l'âme ne fuit plus le corps, l'idée n'est plus ennemie de la forme, on pressent la solution prochaine du problème. La statuaire a brisé ses chaînes, ses mains ne sont plus condamnées à balayer bêtement les sentiers honteux du plagiat, elle secoue ses membres endoloris, un sang généreux circule dans ses veines; ses muscles se dessinent avec vigueur, sa poitrine se gonfle de fierté, ses yeux brillent d'intelligence, son front rayonne de génie, sa bouche va s'ouvrir pour lancer un cri de triomphe et de liberté.

NOTES.

(1) Dans sa première édition, Vasari ne parle pas de la statue équestre de Giovanni Ubaldini.

(2) Voyez la vie d'Andrea de Pise et celles de Donatello et de Filippo Brunelleschi.

(3) On connaît le proverbe : *Dar le pere in guardia all' orso.* — Voyez, dans ce volume, le commentaire de Nanni d'Antonio di Banco.

(4) Dans sa première édition, Vasari dit que Jacopo fut enterré dans la cathédrale de Sienne. Ses amis, ajoute-t-il, lui consacrèrent cette épitaphe :

Jacopo Quercio Senensi equiti clarissimo statuariæque artis peritissimo amantissimoque, utpote qui illam primus illustraverit tenebrisque antea immersam in lucem eruerit, amici pietatis ergo non sine lacrymis pos.

On pense que Jacopo mourut l'an 1424.

(5) Ce sculpteur est Matteo Civitali, dont le Baldinucci a écrit la vie. Dec. IV, part. 1, sec. 3, c. 99.

NICCOLÒ,

SCULPTEUR ARÉTIN.

Niccolò, sculpteur arétin, se distingua dans son art presque autant que Jacopo della Quercia, son contemporain. La nature lui prodigua de brillantes qualités, mais en revanche la fortune lui refusa ses faveurs. Sa pauvreté et les mauvais traitements dont sa famille l'accabla le chassèrent de sa patrie, où déjà il avait fait de grands progrès en sculpture, sous la direction de Maestro Moccio de Sienne, qui cependant n'était pas des plus habiles (1). Il se réfugia à Florence. Pendant plusieurs mois, les luttes qu'il eut à soutenir contre quelques jeunes sculpteurs, la faim et les besoins de tous genres qui l'assaillirent, le forcèrent d'accepter les plus misérables travaux. Enfin, après de rudes efforts, il parvint à faire connaître son talent. Les marguilliers de Santa-Maria-del-Fiore lui confièrent alors l'exécution de deux statues destinées au campanile. Ces figures sont estimées et se trouvent à côté de celles de Donato.

L'an 1383, Niccolò, pour éviter la peste qui dé-

sola Florence, retourna dans sa patrie où la confrérie de Santa-Maria-della-Misericordia, dont nous avons parlé ailleurs, était devenue extrêmement riche, grâce aux nombreux legs que lui avait mérités son dévouement à secourir les malades et à enterrer les morts. Cette confrérie, ayant résolu de construire en pierre, faute de marbre, la façade de sa pieuse maison, donna la direction de cette entreprise à Niccolò, qui la conduisit à bonne fin, à l'aide de tailleurs de pierre de Settignano. Il sculpta lui-même sur cette façade la Vierge portant l'enfant Jésus et abritant sous son manteau, que des anges tiennent ouvert, le peuple d'Arezzo, en faveur duquel intercèdent saint Laurentin et saint Pergentin. De chaque côté de ce groupe il plaça deux niches, dont l'une renferme la statue du pape saint Grégoire, et l'autre celle de saint Donato, évêque et protecteur de la ville.

Dans sa jeunesse, Niccolò avait déjà fait au-dessus de la porte de l'évêché trois grandes figures en terre cuite, qui aujourd'hui sont à moitié détruites par la gelée (2). Nous en dirons autant d'un saint Luc en pierre de macigno dont il avait orné la façade de ce même évêché. Il exécuta également en terre cuite une statue de saint Blaise pour la chapelle dédiée à ce saint dans l'église paroissiale, un saint Antoine pour l'église de Sant'-Antonio, et un autre saint pour l'hôpital. Pendant ce temps, les murs de Borgo-a-San-Sepolcro ayant été renversés par un tremblement de terre, Niccolò les reconstruisit solidement.

Il travaillait ainsi tranquillement à Arezzo et dans les environs, lorsque Pietramala chassa les fils de Piero Saccone, renversa de fond en comble le château et mit la ville et le pays d'Arezzo sens dessus-dessous. Pour éviter les fureurs de la guerre, Niccolò se réfugia à Florence. Les marguilliers de Santa-Maria-del-Fiore le chargèrent de faire, en marbre, un Évangéliste assis, haut de quatre brasses, pour orner la porte principale de l'église. Cette statue fut couverte d'éloges, car jusqu'alors on n'avait rien vu de mieux.

Niccolò se rendit ensuite à Rome par l'ordre du pape Boniface IX, qui lui confia, comme au meilleur architecte de cette époque, le soin de fortifier et d'arranger le château Saint-Ange.

De retour à Florence, notre artiste fit pour les maîtres monnayeurs, sur un pilastre de l'encoignure d'Orsanmichele, au-dessus de la niche où l'on voit aujourd'hui un saint Matthieu, deux figurines en marbre admirablement disposées, qui peuvent passer pour son chef-d'œuvre et soutenir la comparaison avec tout autre ouvrage de ce genre. Elles lui valurent tant de crédit, qu'il obtint l'honneur de concourir pour les portes en bronze de San-Giovanni. Il est vrai que, malgré ses efforts, cette belle entreprise fut allouée à un autre, comme nous le dirons plus tard.

Il alla ensuite à Milan, où il fut nommé directeur des travaux de la cathédrale, et où il laissa quelques sculptures qui eurent beaucoup de succès. Enfin il fut rappelé dans sa patrie par les Arétins, qui vou-

laient lui faire exécuter un tabernacle pour le Saint-Sacrement. Il fut forcé de s'arrêter en chemin, à Bologne, pour construire, dans le couvent des frères Mineurs, le tombeau du pape Alexandre V, qui était mort dans cette ville. Il refusa d'abord cet ouvrage; mais il ne put résister aux prières de Messer Lionardo Bruni d'Arezzo, qui avait été le secrétaire favori de ce pontife. Niccolò entreprit donc le tombeau et la statue d'Alexandre V. Il se servit de stucs et de terre cuite pour exécuter le tombeau, les ornements et même la statue que l'on voit maintenant derrière le chœur de l'église. Après avoir achevé ce travail, Niccolò tomba gravement malade et ne tarda pas à mourir. Il était âgé de soixante-sept ans. On l'enterra dans l'église des Mineurs, l'an 1417.

Son portrait nous a été transmis par Galasso de Ferrare, son intime ami, qui peignit dans ces temps à Bologne, en concurrence de Jacopo et de Simone, Bolonais, et d'un Cristofano, qui était de Ferrare ou de Modène (3). Ces quatre artistes laissèrent de nombreuses fresques hors de la porte de San-Mammalo, dans une église connue sous le nom de la Casa-di-Mezzo (4). Cristofano représenta des sujets puisés dans la Bible, depuis la création d'Adam jusqu'à la mort de Moïse. Simone et Jacopo peignirent trente tableaux tirés de l'histoire du Christ, depuis sa naissance jusqu'à la Cène avec les disciples. Galasso fit ensuite la Passion. Toutes ces compositions portent les signatures de leurs auteurs et datent de l'an 1404. D'autres maîtres ornèrent le reste de

l'église de l'histoire de David. Ces peintures sont justement estimées par les Bolonais, tant parce qu'elles sont bonnes pour le temps où elles ont été faites, que parce qu'elles se sont conservées dans toute leur fraîcheur : on prétend que Galasso travailla à l'huile dans sa vieillesse; mais à Ferrare et ailleurs je n'ai trouvé de lui que des fresques (5). Il eut pour élève Cosmè, qui peignit une chapelle à San-Domenico de Ferrare et les panneaux de l'orgue de la cathédrale. Il laissa encore quantité d'autres ouvrages dans lesquels il se montra bien supérieur à son maître Galasso.

Niccolò était bon dessinateur, comme le prouvent une figure d'Évangéliste et trois têtes de cheval parfaitement dessinées que nous conserverons dans notre recueil (6).

Le peu de lignes consacrées par Vasari à la mémoire de Galasso de Ferrare nous fait un devoir de donner à nos lecteurs quelques renseignements sur l'école de laquelle cet artiste peut être regardé sinon comme le fondateur, du moins comme le plus ancien maître dont les œuvres soient parvenues jusqu'à nous.

Les premiers essais des peintres ferrarais dateraient du douzième siècle, si l'on ajoutait foi au

docteur Ferrante Borsetti, qui nous parle de miniatures sur parchemin, dont un certain Giovanni Alighieri aurait orné une copie manuscrite de Virgile, faite en 1193. Par malheur, il ne reste aucune trace de ce monument qui a paru suspect à maints hommes graves et consciencieux, parmi lesquels nous nous contenterons de citer le savant Lanzi.

L'histoire se tait sur le rôle que les arts jouèrent à Ferrare jusqu'au commencement du quatorzième siècle. Seulement alors Vasari nous apprend que Giotto, en revenant de Rome en Toscane, s'arrêta dans cette ville et y peignit, pour les princes de la maison d'Este, dans le palais, et à Sant'-Agostino, plusieurs ouvrages qui, assure-t-il, existaient encore de son temps.

Quelle impulsion le rénovateur florentin imprima-t-il au génie ferrarais? quelle influence ses puissants exemples exercèrent-ils sur cette ville? rien ne nous le dit. Ferrare semble frappée de stérilité lorsque déjà Florence montrait avec fierté ses Cimabue, ses Arnolfo di Lapo, ses Andrea Tafi, ses Gaddi, ses Margaritone; lorsque des flancs de Pise étaient déjà sortis les Niccola, les Giovanni, les Andrea; lorsque déjà Sienne avait donné la vie aux Guido, aux Turrita, aux Ugolino, aux Duccio, aux Memmi; lorsque Bologne, dès le douzième siècle, se vantait d'avoir produit les Guido, les Ventura, les Ursone; lorsque déjà Rome, Venise, s'étaient montrées non moins fécondes. Ferrare regardait-elle donc d'un œil froid les généreux efforts de ses rivales? se raidissait-elle donc contre le grand mou-

vement qui agitait le reste de l'Italie? On peut le croire. Quant à nous, nous aimons mieux penser que l'histoire a péché; que l'histoire, par une coupable indifférence, a laissé Ferrare dans l'oubli. Nous aimons mieux penser que la barbarie des ignorants, les fureurs des guerres et les ravages du temps ont détruit les monuments qui auraient attesté que Ferrare ne s'était pas condamnée à une honteuse immobilité au milieu des glorieux travaux des villes voisines.

Mais si, faute de monuments, il ne nous est pas permis d'indiquer quelle part l'école ferraraise fournit aux résultats obtenus par l'Italie à l'époque où les Cimabue, les Giotto, les Lapo, ouvraient à leurs successeurs une route si large et si nouvelle, nous possédons des documents qui, si peu complets qu'ils soient, témoignent clairement de son existence au quatorzième siècle. Les Annales de Marano nous ont conservé les noms de Rambaldo et de Laudadio qui, en 1380, peignirent dans l'église des Servites, et des fresques de la même époque se rencontrent dans le monastère de Sant'-Antonio. Si la ruine fatale de l'église des Servites a enlevé tout moyen d'apprécier la valeur de Laudadio et de Rambaldo, si des retouches cruelles ont dénaturé les fresques de Sant'-Antonio, au point d'empêcher de reconnaître le style de leurs auteurs, on ne peut néanmoins révoquer en doute la présence à Ferrare d'artistes dont les précurseurs avaient dû nécessairement se lier au siècle de Cimabue, aider à ses acquisitions ou en profiter. Si, grâce à l'incurie des

annalistes et à la rage des démolisseurs et des replâtreurs, il nous est impossible de reconstituer la physionomie que l'école ferraraise présentait à cette époque et de déterminer son degré de vitalité, faut-il en conclure qu'elle n'apporta point sa pierre au noble édifice que l'Italie allait élever ? Non; Ferrare ne pouvait rester sourde et insensible à la voix de Venise, de Parme, de Bologne, de Florence et de Rome, ses sœurs et ses voisines, qui l'appelaient et la poussaient à s'associer à leurs hardies tentatives.

Dès que le sombre voile qui enveloppe le commencement de son école se déchire, on aperçoit une suite non interrompue de peintres éminents qui jettent un vif éclat. Galasso, dont Vasari se débarrasse si cavalièrement en quelques mots malgré ses titres à une plus sérieuse attention, ouvre cette série d'hommes progressifs qui contribuèrent d'une manière si puissante à agrandir les principes et à propager les plus saines doctrines de l'art. Les peintures qu'il a laissées dans l'église de la Mezzaratta à Bologne, où il demeura de longues années, se distinguent par un caractère plein de hardiesse et d'originalité dont les Bolonais eux-mêmes subirent les vives influences. Bientôt nous verrons cet exemple d'utile et généreuse propagation imité par ses successeurs qui, s'ils allèrent largement puiser dans quelques écoles, ne négligèrent jamais en revanche d'en convier d'autres à partager leurs acquisitions.

NOTES.

(1) Vasari nous a déjà parlé de Moccio dans la vie du Berna et dans celle de Duccio. Le Baldinucci, Dec. VI, sec. 2, c. 74, donne quelques détails sur les ouvrages de cet artiste.

(2) Ces trois figures représentaient la Vierge, saint Grégoire et saint Donato.

(3) Le Masini, dans sa *Bologna perlustrata*, part. 1, p. 175, rapporte que Simone peignit encore un Crucifix dans le chœur des Agostiniani et la Madone des Tribolati à San-Petronio.

(4) La Casa-di-Mezzo est connue sous le nom de la Mezzaratta.

(5) Leandro Alberti parle de Galasso, dans son histoire de Bologne, Dec. I, lib. 7; et le Bumaldi, p 239 de ses *Minerval.*, écrit : Galassus pictor cum melioribus ubivis comparandus, in ecclesiâ eâdem S. Mariæ de Mediaratta præter alia historiam depictam super calce nobis exhibet artificiosissimam D. Petri Christo Domino, quem negaturus erat, pedes ad lavandum denegantis, tota adstante discipulorum turbâ, ità ut negari non possit ipsum fuisse in arte excellentissimum.

(6) Dans sa première édition, Vasari dit que Niccolò mourut en 1419, à l'âge de soixante-dix ans, et qu'on grava sur sa tombe l'épitaphe suivante :

Nicolaus Aretinus sculptor.
Nil facis impia mors, cum perdis corpora mille,
Si manibus vivunt sæcla refecta meis.

DELLO,

PEINTRE FLORENTIN.

Dello n'a jamais passé que pour peintre; cependant il cultiva aussi la sculpture. Longtemps avant d'avoir commencé à peindre, il fit en terre cuite, dans l'église de Santa-Maria-Nuova, les douze Apôtres et au-dessus de la porte d'entrée le Couronnement de la Vierge (1). Il exécuta en outre un Christ mort sur les genoux de Marie, dans l'église des Servites, et beaucoup d'autres ouvrages du même genre dans toute la ville. Mais comme il vit qu'il ne gagnait pas assez à ce métier pour être à l'abri du besoin, il résolut de s'adonner à la peinture. Les nombreux tableaux qu'il laissa dans sa patrie montrent qu'il devint bientôt habile. Il réussit surtout dans les figures en petite proportion qui, heureusement pour lui, étaient fort en vogue.

A cette époque, toutes les habitations étaient meublées de grands coffres en bois sculpté, dont l'intérieur était garni en toile ou en soie, pour conserver des vêtements et d'autres objets précieux. Sur les panneaux on peignait des armoiries, des sujets

historiques, fabuleux ou galants, selon les divers caprices de chacun. On couvrait encore de semblables peintures les lits, les siéges, les corniches et, en un mot, tout ce qui meublait ou décorait les appartements. Cette mode fut tellement en faveur pendant nombre d'années, que les meilleurs peintres ne rougissaient pas d'accepter ces travaux que les artistes d'aujourd'hui repousseraient certainement avec dédain. On a vu des joûtes, des tournois, des chasses, des fêtes peintes sur les coffres, les siéges et les corniches des appartements du magnifique Laurent de Médicis, par les premiers artistes de son temps. On trouve de ces peintures non-seulement dans le palais et l'ancienne habitation des Médicis, mais encore dans toutes les plus nobles maisons de Florence. Quelques personnes attachent un tel prix à ces vieux meubles, qu'elles les préfèrent aux modernes.

Dello, étant donc très-habile dans ce genre, ne fut occupé, pendant plusieurs années, qu'à peindre des coffres, des siéges, des lits et d'autres meubles. On peut dire que c'était là sa véritable spécialité. Comme ici-bas une chose, si belle et si louable qu'elle soit, ne peut durer toujours, la mode a adopté depuis des ornements plus riches, des sculptures dorées et des peintures à l'huile qui offrent aux citoyens l'occasion de déployer leur magnificence, et aux peintres de montrer leur talent. Mais, pour revenir à Dello, il fut le premier qui se fit un nom par ces travaux. Il peignit, entre autres choses, pour Jean de Médicis, un ameublement complet que l'on admire beaucoup. On dit

qu'il fut aidé par le jeune Donatello qui moula en stuc, en plâtre et en brique pilée, divers sujets et ornements en bas-relief que l'on dora ensuite, et qui accompagnèrent admirablement les peintures. Drea Cennini parle longuement dans son livre de ces ouvrages.

Comme il est toujours bon de conserver quelque souvenir de ces anciennes choses, j'ai fait en sorte que, dans le palais de Cosme, on en épargnât plusieurs de la propre main de Dello, qui sont remarquables au moins par la variété des costumes de cette époque.

Dello peignit à fresque, en terre verte, dans le cloître de Santa-Maria-Novella, Isaac donnant sa bénédiction à Ésaü (2).

Peu de temps après, il se rendit à la cour du roi d'Espagne où il obtint un crédit qui surpassa toutes ses espérances. Nous ne connaissons pas les ouvrages qu'il laissa dans ce pays; mais ils durent être bons et beaux, car il fut comblé d'honneurs et de richesses.

Au bout de quelques années, il lui prit fantaisie de retourner à Florence pour montrer à ses amis comment d'une extrême pauvreté il avait su arriver à une grande opulence. Lorsqu'il alla demander son congé au roi d'Espagne, ce généreux monarque ne se contenta pas de le lui accorder gracieusement, mais encore, pour lui témoigner plus vivement sa gratitude, il le créa chevalier.

De retour à Florence, Dello se vit refuser la confirmation de ses priviléges par l'influence de Filippo

Spano degli Scolari, grand sénéchal du roi de Hongrie. Mais il écrivit de suite en Espagne, et se plaignit de cette injure au roi qui le recommanda si chaudement à la seigneurie de Florence, qu'on lui octroya sans retard les honneurs qui lui étaient dus.

Dello, passant un jour à cheval et vêtu de brocard par Vecchereccia où se trouvaient de nombreuses boutiques d'orfévres, fut assailli de grossières plaisanteries par des gens qui l'avaient connu dans sa jeunesse. Il se tourna vers eux, leur adressa un geste de mépris, et poursuivit son chemin sans mot dire.

Il ne tarda pas à s'apercevoir que l'envie ne le laisserait jamais en repos dans sa patrie, et il se réfugia près du roi d'Espagne qui lui continua toujours ses faveurs. Dès lors notre artiste vécut comme un seigneur, et ne peignit plus que couvert de vêtements de brocard.

Il mourut à l'âge de quarante-neuf ans (3). Le roi lui fit élever un tombeau sur lequel on grava l'épitaphe suivante :

Dellus eques Florentinus
Picturæ artis percelebris
Regisque Hispaniarum liberalitate
Et ornamentis amplissimus.
H. S. E.
S. T. T. L.

Dello, sans avoir été un excellent dessinateur, fut néanmoins un des premiers qui commencèrent à indiquer les muscles sur le nu avec assez de préci-

sion, comme le prouvent quelques-uns de ses dessins que nous conservons dans notre recueil.

Paolo Uccello a introduit le portrait de Dello dans un tableau qui orne l'église de Santa-Maria-Novella, et qui représente Cham enivrant son père Noé.

Tout en sachant gré au Dello d'avoir été un des premiers à initier l'Espagne à la science florentine, nous ne pouvons nous défendre de partager l'indignation qu'il a inspirée à plusieurs écrivains qui ont vu pour l'art un élément de rapide décadence et de profonde démoralisation dans le funeste exemple qu'il donna en se rendant tributaire de la frivolité et de la vanité patriciennes. Avec eux nous stigmatisons l'avilissement de l'artiste qui n'eut point honte de chercher, de propos délibéré, à se subalterniser au point de se plier à toutes les fantaisies de la mode et à tous les caprices d'un grossier Mécène. A leur voix nous joindrons la nôtre contre l'artiste qui tendit de tous ses efforts à convertir son art en chose à argent; car nous serons toujours disposés à faire bon marché même de l'homme de talent, lorsque, pour plaire au vulgaire, pour être admis aux faveurs de la fortune, il endossera la souquenille du courtisan, et abdiquera une des marques les plus distinctives du génie, la conscience de la dignité personnelle. Si le Vasari avait pu pressentir les

ravages que l'amour du lucre devait un jour exercer dans toutes les écoles, il se serait bien gardé de nous donner si benoîtement l'étalage des richesses et des honneurs qui furent le prix des complaisances du manœuvre florentin. Que d'imitateurs Dello a rencontrés de nos jours! Plutôt que de se résigner à d'honorables privations en se livrant à un travail glorieux de désintéressement et d'indépendance, que d'hommes aujourd'hui font de leur art et de leurs œuvres un métier servile, une banale marchandise! Aujourd'hui l'argent n'est plus le moyen, l'art n'est plus le but: aujourd'hui l'argent est le but, l'art est le moyen. On le croira sans peine, nous sommes loin, bien loin de nous ranger parmi les heureux de la terre qui, avec un horrible sang-froid, vous disent que la misère sied bien aux travailleurs, que la faim est le plus puissant aiguillon du génie, que sans la misère et la faim les artistes croupiraient dans un ignoble repos. Nous comprenons tout ce que les préoccupations de la vie matérielle ont d'aride et de poignant; nous sentons vivement tout ce que les soucis de l'existence renferment d'amertume; nous savons tout ce qu'il y a d'angoisses et de douleurs pour une âme ardente lorsque, au moment d'étendre ses ailes, la main glacée de la pauvreté vient les briser violemment. Mais jeter l'art sur les sales comptoirs des escompteurs, n'est-ce pas imiter le père qui vend sa fille à la débauche des passants? L'art, il ne faut pas l'oublier, l'art est une arche sainte, une arche inviolable, à côté de laquelle il vaut mieux mourir que de la lais-

ser polluer par des mains sacriléges. Oui, disons-le, que ceux qui ne possèdent pas une volonté assez robuste, une poitrine assez large; que ceux dont l'énergie, dont les reins pourraient plier sous les étreintes des privations et de la misère, que ceux-là ne descendent pas dans l'arène! Qu'ils aillent chercher leur substance ailleurs! Sans pitié on leur crierait : Honte aux faibles! honte aux vaincus!

NOTES.

(1) Ce Couronnement de la Vierge n'est composé que de deux figures en haut-relief, dont l'une représente le Père éternel et l'autre la Vierge. Ces statues ont été dorées et se sont longtemps parfaitement conservées. Quant au Christ mort et aux douze Apôtres, ils ont été détruits.

(2) Outre la fresque d'Isaac dont vient de parler Vasari, le P. Richa, tom. III, part. 1, pag. 81, croit que Dello laissa d'autres peintures dans le cloître de Santa-Maria-Novella.

(3) On présume que Dello mourut l'an 1421.

NANNI D'ANTONIO DI BANCO,

SCULPTEUR FLORENTIN.

Nanni d'Antonio di Banco, malgré sa naissance distinguée et son riche patrimoine, tint à honneur d'exercer la sculpture. Il parcourut cette carrière avec d'autant plus de gloire, qu'il avait été poussé à l'embrasser par l'amour de l'art, et non par le besoin.

Nous avons jugé à propos d'écrire sa vie avant celle de son maître Donato, qui ne mourut que longtemps après lui.

Nanni était d'un caractère grave, modeste, affable et bienveillant. On lui doit le saint Philippe en marbre qui orne un pilastre de l'oratoire d'Orsanmichele, à Florence. La compagnie des cordonniers avait confié l'exécution de cette statue à Donato; mais, n'ayant pu tomber d'accord avec lui sur le prix, elle la lui retira pour en charger Nanni, qui promit de se contenter de ce qu'on lui donnerait. Cependant, dès que la statue fut terminée et mise en place, il se montra beaucoup plus exigeant que n'avait été Donato. Celui-ci fut choisi pour

arbitre : les consuls des cordonniers étaient convaincus que, par envie, il fixerait un prix bien inférieur à celui qu'il avait réclamé lui-même. Grand fut leur désappointement lorsque Donato jugea au contraire que Nanni avait droit à un salaire encore plus élevé que celui qu'il demandait. Les consuls se récrièrent fortement contre cette sentence. « Com-« ment! disaient-ils à Donato, tu voulais nous faire « cet ouvrage à meilleur marché, et tu nous forces « de donner à Nanni plus qu'il n'espérait lui-même! « Tu reconnais cependant avec nous que cette sta-« tue serait meilleure si elle fût sortie de tes mains. » Donato leur répondit en riant : « Peu importe, le « travail me coûte moins de fatigues qu'à Nanni; si « vous êtes justes, comme j'aime à le croire, vous « devez lui tenir compte du temps qu'il a dépensé. » La décision de Donato reçut donc son effet; car les deux parties s'étaient engagées d'avance à l'accepter, quelle qu'elle fût. Le saint Philippe est heureusement posé; la tête est pleine de vivacité et de naturel. Les draperies sont souples, et se prêtent bien au mouvement du corps. Nanni fit ensuite, pour la compagnie des forgerons, des menuisiers et des maçons, quatre saints en marbre qui étaient destinés à occuper une niche près du saint Philippe. Mais, au lieu de former un groupe de ces figures, il les exécuta isolément, et même il en représenta plusieurs les bras étendus, de telle sorte que trois pouvaient à peine trouver place dans la niche. Désespéré, il supplia Donato de réparer sa maladresse. Donato lui dit, en riant de sa mésaven-

ture : « Si tu veux me payer un bon dîner, ainsi qu'à « tous les élèves de mon atelier, je m'engage à faire « entrer facilement tes saints dans leur niche. » Nanni ayant accepté avec empressement cette proposition, Donato l'envoya à Prato, et le chargea d'affaires qui devaient le retenir quelques jours. Pendant son absence, il se mit à l'œuvre avec tous ses élèves, trancha un morceau par-ci, un morceau par-là, rapprocha les saints, fit passer le bras de l'un sur l'épaule de l'autre, et en un mot les agença si bien qu'il était impossible de se douter de la bévue de Nanni. Celui-ci, à son retour, remercia vivement Donato, et lui paya de bon cœur un riche dîner. Au-dessous des quatre saints est un bas-relief qui représente un statuaire sculptant une figure d'enfant, et un maître maçon aidé dans son travail par deux ouvriers. La disposition et l'expression de ces personnages sont parfaites. En entrant par la porte principale dans l'église de Santa-Maria-del-Fiore, on rencontre à gauche un Évangéliste dans lequel Nanni montra du talent (1). On lui attribue encore le saint Lo et le Tabernacle en marbre dont la compagnie des maréchaux enrichit l'oratoire d'Orsanmichele. Au bas du Tabernacle, on voit saint Lo ferrant un cheval possédé du diable. Cet ouvrage mérite de grands éloges.

Sans aucun doute Nanni aurait été loin, si la mort ne l'eût frappé dans la force de l'âge. Ses travaux, bien que peu nombreux, lui assurent un rang honorable parmi les sculpteurs (2).

Il était très-aimé à Florence, sa patrie, où il obtint

plusieurs charges qu'il remplit avec distinction.

Il mourut d'une colique, l'an 1430, à l'âge de quarante-sept ans (3).

Vasari rend de trop bon cœur hommage à l'amour que Nanni porta aux arts, il regrette trop sincèrement sa mort prématurée et lui assigne un rang assez distingué parmi les sculpteurs, pour que nous ne devions point l'accuser d'avoir malignement cherché à lui enlever la gloire d'un travail que l'on peut avec justice compter parmi les meilleures productions du quinzième siècle. Nous voulons parler de l'Assomption de la Vierge que l'on voit au-dessus de la porte latérale de Santa-Maria-del-Fiore, vis-à-vis de la rue del Cocomero. En l'attribuant à Jacopo della Quercia, notre auteur a commis une erreur qui n'a pas manqué d'être reproduite par le Migliore dans la *Firenze illustrata*, et par le Cinelli dans les *Bellezze di Firenze*. Le P. Richa s'est encore plus lourdement trompé lorsqu'il en a fait honneur à Giovanni de Pise. Le Baldinucci nous fournit des preuves irréfragables de la fausseté de ces diverses assertions, et nous démontre clairement que cet ouvrage, si connu à Florence sous le nom de la Mandorla, appartient à l'élève du Donatello, à Nanni d'Antonio di Banco. De tout ce que le P. Richa a avancé, de tout ce que le Migliore et le Cinelli ont

répété d'après le Vasari, il n'y a de vrai qu'une seule chose, à savoir, que la Mandorla est encore regardée par les artistes modernes comme un chef-d'œuvre. En effet, la Vierge et les anges qui l'accompagnent dénotent une merveilleuse adresse d'exécution, un goût gracieux, et, en même temps, une modération et une sobriété dont le charme, pour être doux et tranquille, n'est pas moins puissant. Le saint Thomas qui reçoit la ceinture des mains de la Vierge a un caractère de simplicité et de dévotion qui n'exclut pas la grandeur et l'intelligence. On comprend que la statuaire s'est élancée à une vie nouvelle, que définitivement elle est affranchie des liens que lui avait imposés un austère ascétisme. Il n'est pas jusqu'à l'ours qui se cramponne aux branches d'un poirier, dont l'expression fine et malicieuse ne révèle une tendance prononcée à l'abandon des formes grêles, symétriques et monotones, d'un rigide symbolisme. Cette figure prêtait matière aux commentaires des déchiffreurs de hiéroglyphes. Les uns ont voulu y voir le démon se consumant en vains efforts pour arriver à la hauteur de la Vierge et des anges; d'autres, s'appuyant sur l'ancien proverbe si populaire en Italie : *Dar le pere in guardia all' orso*, y ont lu simplement une satire innocente contre quelque fabricien ou marguillier dont Nanni aurait eu à se plaindre. Quant à nous, nous garderons un prudent silence sur cette grave question; nous imiterons la réserve de notre auteur qui laisse chacun libre d'interpréter l'énigme à sa façon.

NOTES.

(1) Cet Évangéliste était dans une des tribunes placées derrière l'autel.

(2) Le Baldinucci, Dec. II, part. 1, sec. 4, c. 52, rapporte que Nanni travailla au modèle de la coupole de la cathédrale avec Brunelleschi et Donatello.

(3) Dans la première édition du Vasari, on lit l'épitaphe suivante, composée en l'honneur de Nanni :

Sculptor eram excellens, claris natalibus ortus
Me prohibet de me dicere plura pudor.



LUCA DELLA ROBBIA.

LUCA DELLA ROBBIA,

SCULPTEUR FLORENTIN.

Luca della Robbia, sculpteur florentin, naquit à Florence, l'an 1388, près de l'église de San-Barnaba, dans la maison de ses ancêtres (1). Il y fut élevé avec soin, jusqu'au moment où son père le plaça chez Leonardo, fils de Ser Giovanni, qui était regardé comme le plus habile orfévre qu'il y eût alors à Florence. Après avoir appris, sous la direction de ce maître, à dessiner et à modeler en cire, Luca s'enhardit, et attaqua le marbre et le bronze avec tant de succès, qu'il laissa l'orfévrerie pour s'adonner entièrement à la sculpture.

Il passait toutes ses journées à manier le ciseau, et toutes ses nuits à dessiner. Souvent le froid le saisissait au milieu de la nuit; mais, pour ne pas quitter son travail, il se réchauffait les pieds en les mettant dans une corbeille pleine de ces copeaux qui tombent sous le rabot des menuisiers. Ce zèle ne m'étonne point. Pour arriver à un rang distingué dans quelque profession que ce soit, il faut s'être habitué, dès l'enfance, à supporter le chaud,

le froid, la faim et la soif. On ne peut acquérir une haute position qu'en veillant, en étudiant sans relâche, et non en fainéantisant, en dormant et en prenant toutes ses aises.

Luca avait à peine quinze ans, lorsqu'il fut attiré avec d'autres jeunes sculpteurs à Rimini, par le seigneur de cette ville, Sigismondo Malatesta, qui faisait construire dans l'église de San-Francesco une chapelle et un mausolée, en mémoire de sa femme. Luca déploya son savoir dans quelques bas-reliefs qui ornent encore aujourd'hui ce tombeau.

Il fut ensuite rappelé à Florence par les marguilliers de Santa-Maria-del-Fiore, qui le chargèrent de sculpter, suivant le projet de Giotto, près des Sciences et des Arts d'Andrea de Pise, qui décorent le campanile du côté de l'église (2), cinq bas-reliefs en marbre, où l'on voit la Grammaire représentée par Donato, la Philosophie par Platon et Aristote, la Musique par un joueur de luth, l'Astrologie par Tolomeo, et la Géométrie par Euclide. Ces divers morceaux, par la correction des formes, l'élégance et le fini du travail, sont bien supérieurs aux deux bas-reliefs dans lesquels Giotto montra la Peinture sous la figure d'Apelles, et la Sculpture sous celle de Phidias (3).

L'an 1405, les marguilliers, reconnaissant le mérite de Luca, et cédant aux conseils de Messer Vieri de Médicis, qui l'aimait beaucoup, lui confièrent l'exécution des ornements en marbre du grand orgue que l'on construisait alors, et qui fut placé au-dessus de la porte de la sacristie de

Santa-Maria-del-Fiore. Luca forma son soubassement de Chœurs de Musiciens et de Chanteurs, qu'il traita avec un tel art, que l'on distingue facilement leurs moindres mouvements, quoiqu'ils soient élevés à seize brasses du pavé de l'église. La corniche qui couronne ce bel ensemble est surmontée de deux Anges en métal doré, qui sont d'un fini extraordinaire. Mais ces ornements sont bien loin d'égaler ceux du second orgue de la même église, que l'on doit au génie de Donatello. Cet artiste laissa ses figures presque à l'état d'ébauche; il comprit que de loin elles produiraient beaucoup plus d'effet que celles de Luca, et que l'œil ne perdrait rien. Cela mérite toute l'attention des artistes, car l'expérience a prouvé qu'une statue ou une peinture, vue de loin, a infiniment plus de force et de relief si elle est largement ébauchée, que si elle est minutieusement finie. En outre, les ébauches, dans le feu de la composition, prennent un caractère vigoureux qui trop souvent disparaît sous les mains de ceux qui ne peuvent ou ne savent s'arrêter à temps. Les arts du dessin, pour ne pas dire la peinture seulement, sont semblables à la poésie. Une énorme distance sépare les rimes jetées avec verve de celles qui sont le fruit de pénibles efforts. Il en est de même pour les œuvres des peintres et des sculpteurs. Dès que l'on a arrêté son plan, il faut que le travail soit ferme et facile. Cependant on rencontre des exceptions qui, à la vérité, sont rares. Ainsi, parmi les poètes, le révérend et docte Bembo passa, dit-on, des mois et des années sur un sonnet. On a

aussi observé des faits identiques chez nos artistes. Mais, je le répète, ce ne sont là que des exceptions. Par malheur, le vulgaire ignorant préférera toujours à une ébauche pleine d'animation et d'énergie les productions molles et flasques, amoureusement polies et léchées.

Mais revenons à Luca. Dès qu'il eut achevé les travaux dont nous parlions tout à l'heure, et qui eurent beaucoup de succès, on lui alloua la porte en bronze de la sacristie. Cette porte présente deux battants répartis en dix panneaux de forme carrée. Les angles de la bordure sont ornés de têtes d'hommes d'âge et de caractère variés. Les deux panneaux supérieurs montrent Jésus-Christ sortant de son tombeau, et la Vierge portant son fils à son cou. Chacun des quatre panneaux inférieurs renferme un Évangéliste, et enfin, les quatre derniers panneaux sont occupés par les quatre Docteurs de l'Église. Toutes ces figures, d'une netteté et d'un fini merveilleux, prouvent que l'étude de l'orfévrerie ne laissa pas que d'être fort utile à Luca.

Mais lorsque notre artiste récapitula les profits que lui procuraient ces travaux, et le temps et les fatigues qu'ils lui coûtaient, il se trouva en perte et résolut de quitter le marbre et le bronze pour chercher quelque métier plus fructueux. Il pensa que la terre se travaillait facilement, et qu'il fallait seulement imaginer un moyen capable de conserver longtemps les ouvrages de ce genre. Après de nombreux essais, il parvint à leur donner l'éclat et la durée du marbre, en les recouvrant d'un vernis

composé avec de l'étain, de l'antimoine et d'autres minéraux et ingrédients fondus au feu. Par cette invention, Luca acquit de justes titres à la reconnaissance de ses contemporains et des siècles à venir (4).

Il ne tarda pas à faire, au-dessus de sa porte en bronze de la sacristie de Santa-Maria-del-Fiore, une Résurrection du Christ, qui fut l'objet de l'admiration générale. Pour plaire aux marguilliers, il exécuta ensuite de la même manière une belle Ascension du Christ au-dessus de la porte de l'autre sacristie, à côté du second orgue décoré par Donatello.

Luca se servait d'abord simplement de terres blanches ; mais, non content de cette utile invention qui permettait d'orner les endroits où l'humidité défendait de placer des peintures, il réussit à y ajouter le prestige et le charme des plus vives couleurs.

Le magnifique Pierre de Médicis fut un des premiers qui demandèrent à notre artiste des terres cuites coloriées. Il le chargea de revêtir ainsi la voûte et le plancher d'un cabinet du palais, bâti par son père Cosme. Cette pièce offre une fraîcheur singulière pendant l'été. La voûte et le plancher paraissent formés d'un seul morceau. Il est vraiment merveilleux que Luca soit arrivé à une telle perfection, car il devait rencontrer de grandes difficultés à vaincre dans la cuisson de la terre qui demande tant de ménagements.

La renommée de ces ouvrages se répandit non seulement en Italie, mais encore dans toute l'Europe. Les marchands florentins en expédiaient de tous les

côtés, et assaillaient Luca qui travaillait sans relâche. Comme il ne pouvait répondre à toutes les demandes, il détermina ses frères Ottaviano et Agostino à abandonner la sculpture pour partager ses travaux qui étaient beaucoup plus lucratifs. Ils envoyèrent en France et en Espagne un grand nombre de leurs productions, et en enrichirent également la Toscane. Pour Pierre de Médicis, ils couvrirent d'ornements octogones, d'une beauté admirable, la voûte de la chapelle en marbre, qui pose sur quatre colonnes, au milieu de l'église de San-Miniato-a-Monte. Mais le plus remarquable travail en ce genre, qui sortit de leurs mains, fut la voûte de la chapelle de San-Jacopo, où est enterré le cardinal di Portogallo. Cette voûte, dont les angles sont occupés par les quatre Évangélistes, est revêtue d'écailles qui vont en diminuant graduellement depuis l'entablement jusqu'au centre où plane le Saint-Esprit.

Au-dessus de la porte de l'église de San-Piero-Buonconsiglio, Luca fit la Vierge environnée d'anges qui paraissent vivants. Il exécuta aussi une autre Madone, et quelques anges au-dessus d'une porte d'une église voisine de San-Pier-Maggiore (5). On lui doit également toutes les figures émaillées qui décorent l'intérieur et l'extérieur du chapitre de Santa-Croce, construit par la famille des Pazzi sur les dessins de Filippo Brunelleschi.

Luca envoya, dit-on, au roi d'Espagne plusieurs belles figures en ronde-bosse et quelques ouvrages en marbre. A l'aide de son frère Agostino, il fit encore à Florence, pour Naples, le tombeau en marbre

de l'infant frère du duc de Calabre, et beaucoup d'ornements émaillés.

Luca chercha ensuite le moyen de peindre sur des plaques en terre cuite. Il exécuta, comme essai, dans un médaillon, au-dessus du tabernacle d'Or-sanmichele, les instruments et les armoiries des compagnies des artisans. Il acheva également dans le même endroit deux médaillons en relief : le premier, pour la compagnie des apothicaires, représente la Vierge Marie; le second, pour la communauté des commerçants, renferme un lys placé sur un ballot entouré de festons, de feuillages et de fruits d'une vérité inimitable. Enfin Luca fit dans l'église de San-Brancazio un tombeau en marbre surmonté de trois demi-figures et de la statue couchée de Messer Benozzo Federighi, évêque de Fiesole. Il peignit sur les pilastres de ce mausolée des guirlandes de fruits et de feuillages avec un tel art, que la peinture à l'huile ne pourrait produire plus d'effet. Les ombres et les lumières sont merveilleusement traitées. Certes, si une plus longue vie eût été accordée à Luca, on aurait vu sortir de ses mains des choses encore plus étonnantes. Il avait commencé, peu de temps avant sa mort, des essais de peinture sur terre cuite. J'en ai trouvé plusieurs fragments dans sa maison, qui me font croire qu'il aurait facilement réussi, s'il n'eût été frappé prématurément par la mort qui souvent se plaît à étouffer le génie au moment même où il allait doter le monde de quelque invention utile.

Luca laissa après lui ses frères Ottaviano et Agos-

tino. Ce dernier eut un fils, nommé Luca, qui se rendit célèbre dans les lettres. Agostino continua de travailler et fit à Pérouse, l'an 1461, la façade de San-Bernardino, qu'il orna de trois bas-reliefs, et de quatre figures en ronde-bosse au bas desquelles il grava cette inscription :

AUGUSTINI FLORENTINI LAPICIDÆ.

Andrea, neveu de Luca, cultiva aussi la sculpture avec succès (6). Dans la chapelle de Santa-Maria-delle-Grazie, hors d'Arezzo, il entoura une Madone de Parri Spinelli d'un grand ornement en marbre, enrichi de figurines en ronde-bosse et en demi-relief. A San-Francesco, il fit en terre cuite le tableau de la chapelle de Puccio di Magio, et celui de la Circoncision pour la famille des Bacci. A Santa-Maria-in-Grado, il laissa beaucoup de figures, et sur le maître-autel de la confrérie de la Trinità, Dieu le Père soutenant dans ses bras le Christ crucifié, environné d'une multitude d'anges. Au bas de cette composition, saint Donato et saint Bernard se tiennent agenouillés. A la Vernia, on conserve également plusieurs productions d'Andrea. A Florence, il exécuta toutes les figures en terre vernie de la galerie de l'hôpital de San-Paolo, et les Enfants nus et emmaillotés de la galerie de l'hôpital degl' Innocenti. Andrea déploya encore son talent dans une foule d'autres ouvrages. Il mourut l'an 1528, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans (7). Je me souviens que, dans mon enfance, j'entendis ce bon vieillard se vanter

d'avoir porté en terre le corps de Donato. Il fut enseveli à San-Pier-Maggiore, à côté de Luca, dans la chapelle de ses ancêtres. Il laissa cinq fils : deux entrèrent en religion à San-Marco, et reçurent l'habit des mains de Fra Girolamo Savonarola qui était en grande vénération dans leur famille, laquelle reproduisit le portrait de ce fameux prédicateur tel qu'on le voit aujourd'hui sur les médailles.

Les trois autres fils d'Andrea, Giovanni, Luca et Girolamo, s'adonnèrent aux arts. Giovanni eut trois enfants, Marco, Lucantonio et Simone, qui donnaient de belles espérances lorsqu'ils moururent de la peste, l'an 1527. Luca et Girolamo tournèrent tous leurs efforts vers la sculpture. Luca était un très-habile émailleur. Il exécuta, entre autres choses, les pavés de diverses salles et des loges que le pape Léon X fit construire sur les dessins de Raphaël d'Urbin. Girolamo, le plus jeune des cinq frères, travailla le marbre, la terre et le bronze. Vivement aiguillonné par la concurrence redoutable de Jacopo Sansovino, de Baccio Bandinelli et des autres maîtres de son temps, il était déjà devenu fort habile, lorsque des marchands florentins le conduisirent en France. Il bâtit à Madrid, non loin de Paris, pour le roi François, un palais qu'il enrichit de figures et d'ornements formés avec une pierre tendre assez semblable au plâtre de Volterra, mais de meilleure nature, car elle devient dure et solide avec le temps. Après avoir fait à Orléans et dans tout le royaume de nombreux ouvrages en terre, Girolamo, riche et renommé, ayant appris que de tous ses

parents il ne vivait plus à Florence que son frère Luca, l'appela auprès de lui pour le mettre dans le chemin de la fortune ; mais les choses tournèrent autrement : Luca ne tarda pas à mourir, et Girolamo demeura seul et le dernier de sa famille. Il résolut alors d'aller jouir dans sa patrie des biens qu'il avait acquis à la sueur de son front. L'an 1553, il s'était déjà établi à Florence, où il voulait laisser quelque souvenir de lui. Il espérait être honorablement employé par le duc Cosme; mais voyant ce prince tout occupé de la guerre de Sienne, il changea de pensée et retourna mourir en France. Sa maison resta fermée, sa famille éteinte, et l'art perdit avec lui le secret des émaux. Il est vrai que depuis on s'est occupé de ce genre de travail, mais jamais personne n'a pu atteindre la perfection obtenue par le vieux Luca, par Andrea, et par tous les autres artistes de cette famille.

Si je me suis aussi longuement étendu sur les terres cuites émaillées de Luca, c'est qu'il fut l'inventeur de ces nouvelles sculptures qui, assurément, n'étaient pas connues chez les anciens Romains. Si j'ai parlé ensuite de ses descendants qui ont vécu jusqu'à nos jours, c'est que j'ai voulu n'avoir plus à revenir sur ce sujet. Luca ne passa point du marbre au bronze et du bronze à la terre par fainéantise, par caprice, par inconstance, ni par dégoût de son art, mais parce qu'il obéissait à un penchant naturel vers les choses neuves, faciles et lucratives. En enrichissant le monde et les arts du dessin d'une invention belle et utile, il acquit une gloire immortelle.

Il était bon et gracieux dessinateur, comme le prouvent quelques-uns de ses dessins rehaussés de blanc, que nous conservons dans notre recueil, et parmi lesquels on remarque son portrait qu'il fit, avec un soin extrême, à l'aide d'un miroir.

La recherche des causes qui forcèrent la sculpture à faire un temps d'arrêt après Niccola de Pise, et de celles qui plus tard la poussèrent avec tant de vigueur dans une voie de progrès incessants, offre assez d'intérêt pour que nous croyions ne pas devoir différer davantage cet examen qui d'ailleurs nous semble tout à fait à sa place à la suite de la biographie de Luca della Robbia, l'auteur de ces hardies et heureuses innovations qui contribuèrent d'une manière si puissante à ranimer la statuaire.

Niccola de Pise avait trouvé cet art abâtardi, dégradé, corrompu dans son expression et dans sa forme, par les débauches de Rome croulante; appauvri, exténué, par la décadence byzantine, et enfin impitoyablement châtré par un aride et cruel mysticisme. Assujettis à une timide et servile routine, les rivaux de Niccola n'osaient point chercher les remèdes qui seuls pouvaient arracher la sculpture à ses allanguissements funestes, à ses profondes souffrances. Lorsque le Pisan révolutionnaire eut secoué le joug, lorsqu'il eut brisé les bar-

rières élevées par la superstition, la crainte ou l'ignorance; lorsqu'il se fut élancé intrépidement en avant, d'un côté s'appuyant sur la nature, de l'autre sur les chefs-d'œuvre de l'antiquité, tous se levèrent; mais l'haleine leur manqua, et leurs pieds engourdis se refusèrent à suivre les traces qu'il imprimait dans sa course rapide. Affaiblis, hébétés par une longue misère, il leur fallut bien du temps pour rendre à leurs sens émoussés une énergique vitalité. Et quand ils se furent dépouillés de leurs vieux langes, quand ils se trouvèrent prêts pour la marche, le Pisan avait franchi un tel espace, qu'un demi-siècle leur suffit à peine pour le rejoindre. Sans compter les obstacles qui se rencontraient naturellement sur la route, ils s'en étaient créé eux-mêmes une multitude par leurs hésitations sans cesse renaissantes en présence des nouvelles formules. A la moindre difficulté, ils jetaient un regard inquiet vers le ciel, s'arrêtaient et ne repartaient que quand ils se sentaient poussés par derrière. Ainsi s'explique la lenteur de leur allure.

Quelle cause maintenant assigner à cette surabondance de séve, à cette luxuriante fertilité que la sculpture va tout d'un coup développer? Andrea de Pise a dépassé le Pisan Niccola. A son tour, Andrea doit être dépassé. Florence surtout, Florence s'émeut. De Florence, à l'instant, sortent en foule de robustes athlètes qui, tous ardents, se précipitent vers le même but. Les hommes de Florence ne sont plus ces faibles et timides enfants qui naguère attendaient, réclamaient un guide, un

soutien. Loin de là, les hommes de Florence comptent sur leurs seules forces, sur leur propre courage, sur leur indépendance : un guide, un soutien, gênerait, retarderait leur vol audacieux. Ils tendent tous, ils arrivent tous au même but, mais par mille voies différentes, mais sans jamais fouler le même sentier. Ce fut un grand bonheur s'il ne se montra point alors un Michel-Ange, planète éblouissante qui aurait converti tous ces astres en vils satellites; géant brutal qui aurait tordu en instruments serviles toutes ces vives et fécondes intelligences, pour les rejeter stériles, après en avoir pressuré le suc sous son étreinte de fer; tyran sans pitié qui aurait ordonné à ces moissonneurs de faucher et de glaner à son profit. Aussi la récolte fut-elle riche et variée; aussi, point de cette accablante uniformité qui dénote l'asservissement et la médiocrité; aussi, point de royauté absolue qui indique un puissant, mais beaucoup de faibles.

Parmi ces rudes ouvriers qui accomplirent si glorieusement leur tâche, Luca della Robbia occupe à bon droit une place distinguée. Dès son enfance, il se livra à l'étude avec une ardeur qui présageait le rôle actif qu'il allait jouer durant le cours entier de sa vie. Il passait le jour à manier le ciseau, la nuit à dessiner. Alors, souvent le froid le saisissait; mais, pour ne pas quitter son travail, il se réchauffait les pieds dans une corbeille pleine de copeaux. Ces naïfs détails, que nous transmet Vasari, contiennent des enseignements qui ne sont pas à dédaigner. Les natures intrépides et progressives fournissent de

fréquents exemples de ces luttes avec la faim, le froid et les privations de tous genres. Admirable noviciat du génie, qui double son énergie et lui inspire une hardiesse et une résolution dont l'empreinte reste profondément gravée sur toutes ses productions!

Comme la plupart des plus fameux artistes de cette époque, Luca della Robbia commença par entrer dans l'atelier d'un orfévre. Les riches ornements des sanctuaires, les élégants joyaux des mariées, les splendides vaisselles des princes, les précieuses armures des capitaines et des généraux, offraient aux jeunes sculpteurs de fructueuses occasions de s'exercer. Sous leurs doigts, l'argile et la cire prenaient mille formes ravissantes, que le bronze, l'or ou l'argent leur empruntaient avant de se soumettre à la lime du ciseleur. De là peut-être vint aux Ghiberti, aux Pollaiuoli, aux Verrochio, cette étonnante facilité qui leur permit de créer tant de chefs-d'œuvre, que nous avons peine à comprendre comment ils ont pu suffire seulement à ceux qui sont parvenus jusqu'à nous, sans tenir compte de tous les autres, en bien plus grand nombre, que leur fragilité ou le prix de leur matière ont livrés à la destruction du temps ou d'une aveugle et ignorante cupidité. C'est à cette prodigieuse facilité, sans doute, qu'il faut attribuer la révolte de notre Luca contre le granit, le marbre et le bronze, qui ne cédaient pas assez vite au gré de ses désirs. Impatient de payer son tribut, à l'exemple de ces hommes qu'il voyait chaque jour témoigner de leur recon-

naissance pour l'art, en élargissant sa sphère, Luca inventa la sculpture en terre, trouva le secret de la mettre, comme le marbre et le bronze, à l'abri de toutes les injures atmosphériques, en la vernissant, et sut varier son travail comme des peintures, en le coloriant. Le rôle auquel on appela alors cette nouvelle acquisition, son importance, sa prospérité jusqu'au milieu du seizième siècle, caractérisent parfaitement, selon nous, le génie artistique de ces brillantes époques, qui s'appropriait et élevait à sa hauteur toutes les ressources les plus étrangères en apparence à sa nature, de même qu'aujourd'hui l'emploi vil et misérable auquel on l'a condamné peut servir à caractériser la mesquinerie et l'industrialisme de notre siècle.

Pour faire apprécier à leur juste valeur le mérite et l'originalité de l'invention dont Luca della Robbia est l'auteur, il faut que nous tracions un exposé succinct de l'histoire de la peinture en émail; car, entre ces deux branches d'une même tige, entre ces deux filles d'un même art, il existe une telle affinité, de si étroits rapports, qu'on ne saurait les séparer.

L'origine de la peinture en émail, comme celle du verre et de la mosaïque, se perd dans la nuit des temps. Quelques écrivains veulent que cet art ait été ignoré des anciens : grossière erreur dont les renseignements irrécusables fournis par l'histoire et les monuments conservés dans les musées démontrent l'évidence. Le besoin de décoration, auquel pas un peuple n'a su se soustraire, amena les

Égyptiens à émailler leurs vases les plus communs en rouge, en bleu, en vert ou en jaune, ainsi que leurs animaux symboliques, leurs figurines et leurs statuettes de divinités. Les Phéniciens, qui ont travaillé le verre, n'ont pu rester étrangers à l'emploi de l'émail, et ont dû en transmettre l'usage aux Hébreux, lesquels, comme on le sait, leur ont emprunté toutes leurs acquisitions artistiques. Les Grecs, les Romains connurent également ce procédé; leurs vases, leurs mosaïques en font foi. Les Perses, les Chinois ont de tout temps soumis l'émail à une foule d'applications d'utilité domestique ou de pure fantaisie. On prétend même que l'invention de Luca della Robbia appartient à la Chine, d'où elle serait passée en Italie, après avoir reçu le nom de *majolica* dans l'île de Majorque. Philostrate nous apprend que l'art de l'émailleur ne fut pas oublié dans les premiers siècles de l'ère chrétienne. Les Arabes, au huitième siècle, l'importèrent en Espagne, où il ne tarda pas à prendre une vaste extension, tant pour l'ornement de l'intérieur des maisons que pour la représentation de sujets historiques. A la même époque, on voyait un Christ émaillé figurer sur la croix pectorale des évêques de Monza; et deux cents ans auparavant, saint Colomban dotait l'église d'Auxerre de riches émaux sur argent. Au dixième siècle, le savant moine lombard Théophile, dans son ouvrage intitulé : *Diversarum artium Schedula*, décrit les procédés de l'art d'émailler les vases d'argile et de verre. Au douzième siècle, les émaux de Limoges sont célèbres

sous le nom de *Opus de Limogiâ*, *Labor Limogiæ*, *Opus Lemoviticum*. Les antiquités de la ville de Troyes montrent un magnifique tombeau roman en argent massif du comte Henri le Large, couvert d'émaux dans le style byzantin, exécutés vers l'an 1180. Au treizième siècle, l'église de la Chapelle-en-Brie reçoit de Pierre de Nemours, évêque de Paris, *coffros Lemovicenses*, petits reliquaires en cuivre doré et émaillé. En 1312, deux Limousins, précurseurs de Nouaillier et de Léonard, ornent de peintures en émail le mausolée du cardinal Pierre de la Chapelle-Taillefer. Cet art était donc de temps immémorial exercé et apprécié en Europe, et l'Italie en possédait tous les secrets; car en 1338, un orfévre siennois, Ugolino Vieri, émaillait un admirable reliquaire que l'on conserve encore aujourd'hui dans la cathédrale d'Orvieto. Un peu plus tard, mais également avant Luca della Robbia, Forzore, fils de Spinello [1], enrichissait d'émaux sur argent la mitre et la crosse de l'évêque d'Arezzo. A peu de chose près, la découverte de Luca della Robbia se réduisit à appliquer aux terres cuites les émaux ou vernis que jusqu'alors on n'avait guère songé à étendre que sur des corps ou excipients pour la plupart métalliques et à surface plate. Son invention, à notre avis, serait donc plutôt une modification qui d'ailleurs, par le progrès qu'elle impliquait, s'alliait parfaitement aux tendances des hommes d'alors et à l'ensemble des nouveautés qu'ils s'efforçaient d'introduire dans le domaine de l'art.

[1] Voyez le premier volume de cette traduction, page. 253.

Les peintures et les sculptures émaillées de Luca della Robbia, malgré leur abandon final, rendirent de réels services. Elles répondaient harmonieusement aux besoins de la science architecturale, qui chaque jour s'élargissait. Aussi, plus heureuses que leurs aînées, victimes expiatoires du polythéisme grec, ne furent-elles ni exilées à la porte du temple, ni reléguées sur les sarcophages. Triomphantes, elles allèrent prendre leurs ébats jusque dans le sanctuaire où, depuis longtemps, les mosaïques les appelaient, et dont, à leur tour, elles préparèrent l'entrée aux marbres et aux bronzes. Grâce à elles, bientôt l'indépendance de l'art sera absolue, bientôt l'art pourra, en toute sûreté, se livrer à l'expansion complète de sa force et de son énergie. Alors sa fécondité, sa puissance seront sans bornes, et l'église qui l'avait proscrit deviendra son plus cher asile. Mais l'agitation, l'inquiétude dureront quelque temps encore; le calme ne sera parfait que lorsque la victoire aura été proclamée sans conteste.

Maintenant rendons compte du mérite intrinsèque des œuvres de Luca della Robbia. Outre ses terres émaillées, il a laissé des bas-reliefs en marbre et en bronze qui peuvent entrer avantageusement en comparaison avec les productions les plus remarquables de ses contemporains. Son dessin, bien qu'un peu froid, est correct comme celui de Ghiberti; son modelé est ferme et savant comme celui de la plupart des Florentins. L'expression la plus vraie, la plus gracieuse, la moins exagérée, la moins maniérée distingue tous ses travaux. Ses compositions riches,

fraîches et abondantes semblent appartenir à un âge plus privilégié. Jamais il n'abuse de ses moyens; jamais il ne fait appel à une insolente facilité.

Quant à ses statues et à ses bas-reliefs coloriés et émaillés, si nous mettons de côté leur convenance et leur utilité comme élément décoratif dans le système architectural; si nous les prenons isolés, nous serons forcés d'avouer que s'ils exercent un vif prestige sur les gens superficiels, ils ne peuvent entièrement satisfaire les exigences des connaisseurs. La sculpture ne devait pas impunément franchir toutes les bornes, et élargir son domaine en empiétant sur la peinture. Sans parler des difficultés immenses d'exécution que présentait cette méthode par l'absence d'une gamme complète de couleurs fusibles par l'action souvent pernicieuse du feu, et par mille accidents imprévus, on comprendra facilement que le résultat infaillible d'une épaisse couche de vernis est d'alourdir et d'affadir les touches nerveuses de l'ébauchoir. De plus, par la coloration, les reliefs arrivent à une telle lutte avec la nature, qu'après le premier mouvement de surprise, on ne saurait se défendre du dégoût et de l'effroi que ne manquent jamais de produire ces trompe-l'œil, ces fantômes menteurs, imitations imparfaites de la vie. Au contraire, si l'on considère une sculpture de marbre, de bronze ou de toute autre matière monocrome, qui conserve la juste distance qui sépare l'art de la réalité, l'esprit admire et s'exalte à mesure qu'il comprend et saisit les beautés et les perfections qui rapprochent l'œuvre du ciseau du modèle de la nature.

Mais que la critique se taise; si Luca n'évita pas tous les défauts qu'entraînent nécessairement à leur suite les innovations, il rencontra, il révéla des qualités auxquelles personne ne songeait. Et nous sentons encore s'accroître la reconnaissance qu'excitent en nous ses laborieuses recherches, ses hardies tentatives, lorsque nous songeons que sous ses inspirations fécondes il se forma, dans sa propre famille, une véritable école dont les membres furent de dignes et dévoués missionnaires de l'art. Ottaviano et Agostino, ses frères, et Andrea, son neveu, remplirent la Toscane et le monde entier de leurs ouvrages, et ses petits neveux, Luca et Girolamo, allèrent enseigner leur science à la France qui bientôt devait montrer avec orgueil ses Léonard Limosin, ses Pierre Courtois, ses Bernard de Palissy.

Pour n'avoir plus à revenir sur ce sujet, nous terminerons cette note en traçant une rapide esquisse des dernières phases de l'histoire des émaux auxquels nous n'hésitons pas à rattacher le procédé de Luca della Robbia qui, nous le répétons, nous paraît n'en être qu'une modification.

Giorgio de Gubbio, Guido Salvaggio, Guido Durantino, Francesco Zanto, Orazio Fontana et son frère Flaminio exercèrent cet art avec une grande distinction, dans les premières décades du seizième siècle, à Faenza, à Urbino, à Castel-Durante, à Pesaro. Orazio et Flaminio Fontana surtout exécutèrent des vases, des coupes, des plateaux, des aiguières, des médaillons, couverts de figures d'une correction et d'une pureté sans égales. Flaminio, gé-

néreusement protégé par Guidobaldo, duc d'Urbin, reproduisit les dessins du Sanzio, du Buonarroti, de Raffaello del Colle, de Battista Franco. De ses ateliers sortit cette immense quantité de porcelaines dont Philippe II le Catholique, Charles-Quint et d'autres princes demandèrent les dessins à Taddeo Zuccaro.

A la même époque, la ville de Nuremberg, en Allemagne, se rendait aussi célèbre par ses vases ornés de reliefs émaillés.

En France, tandis que Bernard de Palissy, ce savant modeste, cet énergique ouvrier, livrait un duel à mort à la misère, pour enrichir sa patrie de ses *rustiques figurines,* plus précieuses que l'or, Léonard Limosin traduisait sous l'émail Raphaël, Jules Romain, le Primatice, le Rosso, le Vinci, Albert Durer, Holbein et Jean Cousin. Ses dignes successeurs, Pierre, Jean et Suzanne Courtois et Pierre Raymond, continuèrent son œuvre avec non moins de succès.

Au dix-septième siècle, un orfévre, Jean Toutin de Châteaudun, secondé par Gribelin, trouva une gamme de couleurs qui, étendues sur un fond émaillé d'un seul ton, se parfondaient au feu sans s'altérer. Il eut d'heureux imitateurs parmi lesquels nous citerons Dubié, Morlière et Robert Vauquer. Jacques Bordier et Petitot ne tardèrent pas à les surpasser, et furent suivis par les Châtillon et les Guerrier. Enfin, la peinture en émail, après avoir cédé la place, sous le règne de la Pompadour et de la Dubarry, au pastel et à la gouache, ne reparut agonisante que

pour venir expirer entre les mains d'un élève de Girodet.

Maintenant si l'on nous demande à quoi ont abouti de nos jours les procédés de Luca della Robbia, si l'on nous demande quels résultats nos efforts ont obtenus pour faire revivre ses majolicas, ses argiles émaillées, nous répondrons que nous sommes glorieusement arrivés à appliquer l'émail à l'étamage des poëles, des cruches et des marmites.

NOTES.

(1) Luca était fils de Simone di Marco. On croit qu'il étudia sous la direction de Lorenzo Ghiberti. Voyez le Baldinucci, Dec. II, part. 1, sec. 4, c. 64.

(2) Voyez la vie d'Andrea de Pise.

(3) Voyez la vie de Giotto.

(4) Voyez le tom. IV de la *Raccolta di Opuscoli, etc.*, de Simone Occhi, imprimée à Venise en 1758.

(5) C'est-à-dire au-dessus de la porte de l'école des clercs de San-Pier-Maggiore. A ces ouvrages il faut ajouter un grand et beau Tabernacle qui est au fond de la Via dell' Ariento.

(6) On trouve de nombreux détails sur cet Andrea dans le Baldinucci, sec. III, c. 130.

(7) Dans la première édition du Vasari, on lit que Andrea vécut quatre-vingt-trois ans, et que Luca mourut de la gravelle en 1430, à l'âge de soixante-quinze ans. Il ajoute que l'on composa, en l'honneur de ce dernier, l'épitaphe suivante :

Terra vivi per me cara e gradita,
Che all' acqua e a' ghiacci come il marmo induri,
Perchè quanto men cedi o ti maturi,
Tanto più la mia fama in terra ha vita.



PAOLO UCCELLO.

PAOLO UCCELLO,

PEINTRE FLORENTIN.

Depuis Giotto, on n'aurait vu aucun peintre aussi ingénieux que Paolo Uccello (1), s'il eût consacré aux figures d'hommes et d'animaux les heures qu'il perdit dans ses recherches sur la perspective. Sans doute, cet art est beau et précieux ; mais celui qui en fait une étude trop exclusive gaspille son temps, se fatigue l'esprit, finit par adopter une manière sèche, stérile, mesquine, hérissée de difficultés, et risque de tomber dans l'isolement, l'extravagance, la mélancolie et la pauvreté, comme Paolo Uccello.

Cet artiste, doué d'un génie subtil et capricieux, tourna tous ses efforts vers la perspective, qui lui fit négliger les figures, de telle sorte que dans sa vieillesse il ne cessa d'aller de mal en pis. L'homme qui se livre à un travail excessif violente la nature, et produit des ouvrages dépourvus de cette gracieuse facilité que rencontre naturellement celui qui sait se modérer et éviter certaines minuties qui offrent je ne sais quoi de raide, de forcé et de pénible.

Paolo s'appliqua donc sans relâche aux parties les plus ardues de son art. Il parvint à tirer le plan et le profil des édifices, jusqu'au faîte des corniches et des toits, au moyen de l'intersection des lignes. Il trouva des règles certaines pour indiquer, par la fuite ou la diminution des objets, leur éloignement plus ou moins grand. Enfin, il n'y a sorte de perfectionnement qu'il n'ajouta à cet art, soit pour mettre les personnages de ses tableaux à leur plan, et en raccourci, soit pour représenter des voûtes, des plafonds ou des colonnades. Ces études abstraites le rendaient excentrique et fantasque. Il demeurait des semaines et des mois entiers enfermé dans sa maison, sans se laisser voir à personne. Certes, il aurait excellé dans le dessin, s'il eût donné à cette partie si importante de son art tout le temps qu'il perdit dans des travaux qui le laissèrent pauvre et obscur. Aussi, lorsqu'il montrait des couronnes, des boules à soixante-douze faces et à pointes de diamant, et d'autres semblables bizarreries tirées en perspective, à son ami Donato, le sculpteur, celui-ci s'écriait : « Eh! Paolo, ta « perspective te fait quitter le certain pour l'incer- « tain. A quoi cela te mènera-t-il? Veux-tu donc « faire de la marqueterie? »

Les premières peintures de Paolo furent un saint Antoine, abbé; un saint Cosme et un saint Damien, qu'il exécuta à fresque, dans une niche oblongue de l'hôpital de Lelmo. Dans un monastère de femmes, connu aujourd'hui sous le nom d'Annalena, il laissa deux figures. A la Santa-Trinità, il

peignit à fresque plusieurs traits de la vie de saint François, au-dessus de la porte que l'on rencontre à gauche en entrant dans l'église. A Santa-Maria-Maggiore, dans la chapelle qui renferme le tableau de Masaccio (2), près de la porte latérale qui conduit à San-Giovanni, il fit à fresque une Annonciation où l'on remarque un édifice qui, dans un petit espace, offre l'illusion d'une grande étendue; artifice jusqu'alors inconnu aux peintres de l'ancienne école. A San-Miniato, hors de Florence, il représenta, dans un cloître, la Vie des saints Pères. Ces compositions sont loin d'être harmonieusement coloriées; car il imagina de faire les paysages bleus, les fabriques et les maisons rouges et de diverses couleurs.

On raconte que, pendant qu'il était occupé de ce travail, l'abbé du monastère ne lui donnait à manger que du fromage. Fatigué de cette nourriture, Paolo n'osa se plaindre, mais résolut de ne plus retourner au couvent. L'abbé l'envoya chercher plusieurs fois inutilement; et si, par hasard, Paolo apercevait des moines dans la ville, il se mettait aussitôt à fuir à toutes jambes. Un jour, il fut poursuivi et atteint par deux jeunes moines qui étaient curieux de savoir pourquoi il les évitait avec tant d'obstination, et refusait d'achever ce qu'il avait commencé. A leurs questions pressantes, Paolo répondit : « Je me sauve de vous, parce que « vous m'avez bouleversé le corps, de telle façon « que je ne peux plus passer devant les boutiques « des menuisiers. Votre abbé m'a bourré de tourtes

« et de soupes au fromage, avec si peu de discré-
« tion, que j'ai peur que les menuisiers ne fassent « de moi une colle au fromage [1]. En vérité, si je « continuais, je ne serais plus Paolo, mais fro-
« mage. » Les moines le quittèrent en riant, et racontèrent la chose à l'abbé, qui le rappela en lui promettant et en ayant soin de ne plus lui donner de fromage.

Paolo décora ensuite le devant de l'autel de saint Cosme et de saint Damien, de la chapelle de San-Girolamo, dans l'église del Carmine.

Il avait un goût particulier pour les oiseaux, ce qui lui valut le surnom d'Uccello (oiseau). Sa maison était pleine d'études de chiens, de chats et d'autres animaux que sa pauvreté l'empêchait d'avoir vivants.

Chez les Médicis, il peignit des Lions s'attaquant avec une fureur épouvantable. Mais on admire surtout un tableau où il représenta le Combat d'un lion contre un serpent dont les yeux et la gueule lancent un noir venin. Dans le lointain, on aperçoit une paysanne qui s'enfuit épouvantée, oubliant le bœuf confié à sa garde.

Nous conservons dans notre recueil le dessin de ces deux dernières figures, exécuté par Paolo lui-même. Il couvrit ses autres toiles du palais de Médicis, de portraits de cavaliers de son temps.

Dans le cloître de Santa-Maria-Novella, il laissa plusieurs tableaux, parmi lesquels on remarque la

[1] Les menuisiers composaient leur colle avec de l'eau, de la chaux vive et du fromage.

Création des animaux, des poissons et des oiseaux. Il exprima parfaitement, dans cette composition, la fermeté des lions, la vélocité et la timidité des cerfs et des daims. La création de l'homme et de la femme, et leur désobéissance, lui fournirent les sujets de deux autres tableaux, où il traita les paysages avec talent. Le premier, il perfectionna cette branche de l'art, qui, de nos jours, est arrivée à une si grande perfection. Il reproduisit soigneusement en perspective les divers objets que lui offrait la nature; mais il tomba dans une manière sèche et coupante, qu'il aurait évitée s'il ne se fût pas attaché à des détails mesquins et superflus. Dans le même cloître, il représenta l'Arche de Noé flottant sur les eaux soulevées par la tempête. A la lueur des éclairs et de la foudre, on voit les arbres qui se brisent, un corbeau déchiquetant les yeux d'un cadavre, un enfant noyé, dont le corps gonflé d'eau forme un arc livide; deux cavaliers qui assouvissent leur rage l'un contre l'autre, sans songer à la mort qui les menace; un homme et une femme montés sur un buffle qui bientôt va s'engloutir dans les flots. Au-dessous de cet ouvrage, qui fut justement admiré, Paolo peignit Noé ivre et tourné en dérision par son fils Cham, sous les traits duquel on reconnaît Dello, peintre et sculpteur florentin. Il représenta aussi le Sacrifice offert à Dieu par Noé et ses enfants, pendant que des chambres de l'arche s'échappent toutes sortes d'oiseaux. Au-dessus de l'autel de Noé, plane le Seigneur. Cette figure, en raccourci, est exécutée avec une vigueur éton-

nante. Noé est entouré d'une foule d'animaux d'une rare beauté. C'est là, sans contredit, le chef-d'œuvre de Paolo.

A Santa-Maria-del-Fiore, sur le couvercle d'un énorme tombeau, il peignit en terre verte la statue équestre, de dix brasses de proportion, de Giovanni Acuto, capitaine des Florentins, mort l'an 1393. Ce hardi morceau a été et est encore aujourd'hui très-admiré. Il serait parfait si Paolo, qui probablement n'était pas un écuyer fort expérimenté, n'eût levé deux jambes du cheval du même côté, ce qui est contre nature. Au bas de cette statue, on lit les mots suivants :

PAULI UCCELLI OPUS.

Dans l'intérieur de la même église, au-dessus de la porte principale, il coloria la Sphère horaire, qu'il orna, en outre, de quatre têtes à fresque. Dans une galerie qui donne, du côté du couchant, sur le jardin du monastère degli Angeli, il exécuta en terre verte les faits les plus notables de saint Benoît, abbé. Un de ces tableaux renferme un Monastère renversé par l'œuvre du démon. Un moine reste écrasé sous les décombres, tandis qu'un de ses compagnons s'enfuit épouvanté. Cette dernière figure, dont tous les membres se dessinent sous une tunique qui voltige au gré des vents, poussa les artistes à accuser hardiment le nu, malgré les draperies. Le saint Benoît, qui ressuscite en présence de ses moines la victime du démon, se dis-

tingue par un caractère admirable de gravité et de dévotion. Enfin, on doit des éloges à l'ensemble de ces compositions, où tout, jusqu'aux tuiles des toits, est parfaitement en perspective. Dans le tableau de saint Benoît mourant au milieu de ses moines désolés, on remarque la manière correcte et vigoureuse avec laquelle sont dessinés quelques vieillards infirmes, et particulièrement un vieux moine appuyé sur des béquilles, et dont les traits expressifs laissent deviner l'espoir d'une guérison miraculeuse.

On trouve à Florence, dans beaucoup de maisons, un grand nombre de lits et de meubles de tous genres, ornés de petits tableaux en perspective, par Paolo.

A Gualfonda, dans l'ancien jardin des Bartolini, et sur une terrasse, on voit de lui quatre panneaux couverts de guerriers à cheval, costumés à la mode du temps, parmi lesquels on reconnaît Paolo Orsino, Ottobuono de Parme, Luca de Canale, et Carlo Malatesta, seigneur de Rimini. De nos jours, Giuliano Bugiardini voulut restaurer ces panneaux qui étaient endommagés; mais il les gâta plus qu'il ne les répara (3).

Paolo fut conduit par Donato à Padoue, où il peignit en terre verte, à l'entrée de la maison des Vitali, quelques Géants, dont Andrea Mantegna faisait le plus grand cas, comme je l'ai lu dans une lettre écrite en latin par Girolamo Campagnuola, et adressée à Messer Leonico Tomeo, philosophe (4).

Paolo enrichit d'ornements triangulaires, à fres-

que et en perspective, la voûte des Peruzzi, dans les angles de laquelle il plaça les quatre Éléments, accompagnés d'animaux symboliques. En rapport avec la terre, il mit une taupe; avec l'eau un poisson; avec le feu la salamandre; avec l'air le caméléon, qui en vit et qui en prend toutes les couleurs. Mais comme notre bon Paolo n'avait jamais vu de caméléon, petite bête assez semblable à un lézard, il fit, par une erreur singulière, un énorme chameau ouvrant une large bouche et engloutissant l'air.

Paolo laissa des études innombrables. Ses héritiers trouvèrent des coffres pleins de ses dessins. Certes, dessiner est une bonne chose; mais peindre vaut encore mieux : une toile ou un panneau se conserve plus longtemps qu'une feuille de papier. Au milieu d'une foule de figures, de perspectives, d'oiseaux et d'animaux d'une beauté merveilleuse, que renferme notre recueil, nous possédons une couronne si soigneusement profilée, qu'elle n'a pu sortir que de la main patiente de Paolo.

Malgré son étrangeté, il avait en haute vénération les représentants des arts. Désirant transmettre leurs traits à la postérité, il conservait un tableau dans lequel il avait introduit le peintre Giotto, l'architecte Filippo Brunelleschi, le sculpteur Donatello, le mathématicien Giovanni Manetti, son intime ami, avec lequel il avait de fréquents entretiens sur Euclide. Enfin, il se plaça lui-même à côté de ces hommes, comme peintre de perspectives et d'animaux.

On raconte qu'ayant été chargé de figurer l'In-

crédulité de saint Thomas, au-dessus de la porte dédiée à ce saint, sur le Marché-Vieux, il annonça qu'il déploierait tout son savoir dans cet ouvrage. Il l'entoura de planches, afin que personne ne le vît avant qu'il fût achevé. Donato le rencontra un jour, et lui dit : « Quel chef-d'œuvre nous caches-tu donc « avec tant de soin ? » Paolo se contenta de répondre : « Tu verras, tu verras. » Donato ne voulut pas le presser davantage, pensant voir, comme d'ordinaire, quelque miracle, quand il en serait temps. Enfin, un matin, en allant acheter des fruits au Vieux-Marché, il aperçut Paolo qui découvrait son ouvrage. Celui-ci, après les salutations d'usage, lui demanda ce qu'il pensait de sa peinture. Donato l'examina attentivement et répondit : « Eh ! « Paolo, tu la découvres lorsque tu devrais la ca- « cher. » Cette amère critique affligea profondément Paolo, qui espérait que ses efforts seraient mieux récompensés. Il n'osa plus sortir de sa maison, et continua de s'occuper de la perspective, qui le tint, jusqu'à sa mort, dans la pauvreté et l'obscurité.

Il eut une triste vieillesse, et mourut l'an 1432, à l'âge de quatre-vingt-trois ans.

Il fut enterré à Santa-Maria-Novella (5).

Il laissa une fille qui savait bien dessiner. Sa femme racontait que, toute la nuit, il restait dans son cabinet à travailler à la perspective; et que, quand elle lui disait de venir se coucher, il répondait : « Oh! quelle douce chose que cette perspec- « tive ! » En vérité, si elle lui fut bien douce, elle ne

fut pas moins précieuse et utile à ceux qui vinrent après lui.

Qui connaît aujourd'hui le nom de Paolo Uccello, de cet homme dont la vie toute de labeur, de dévouement et de souffrance est si sublime et si touchante ? Victime résignée et volontaire, il défricha un sol couvert de ronces et d'épines ; dans des sillons péniblement tracés, il déposa une semence qu'il arrosa de ses sueurs, et lorsque les fruits parurent il permit à d'autres de s'en emparer. L'oubli fut son partage : personne n'a gravé son nom sur la pierre qu'il a fournie à l'édifice.

Tout aride que semble, au premier aspect, la science dont Paolo fut le promoteur, l'apôtre et le martyr, elle obtint des résultats féconds que l'injustice seule a pu méconnaître.

Les peuples dont la foi se rétrécissait, à mesure que leurs sens s'ouvraient, demandèrent à l'art autre chose que des symboles, langage hiéroglyphique qu'ils se refusaient à entendre. L'idéal symbolique, dont on les avait nourris, ne cadrait plus que médiocrement avec leurs appétits ; désormais, pour les satisfaire, il fallait que la forme vînt en aide à l'idée. Les types sombres et mystérieux, au regard morne et fixe, à la bouche austère et glacée, aux membres grêles et inertes, aux pieds battant le vide, n'excitaient plus chez eux l'adoration, mais la révolte. Ces formules

vieilles et décrépites ne son plus admises, ont en exige impérieusement de nouvelles, complètes, claires, et intelligibles à tous. Aux ténèbres doit succéder la lumière, au despotisme la liberté, au prêtre l'homme. Chacun doit pouvoir lire et écrire à son aise dans le grand registre de la nature, de l'humanité. L'élan est donné. Bien que par des voies différentes, toutes les forces matérielles, toutes les forces intellectuelles convergent au même point : le développement et l'épanouissement de l'art. L'art développé dans ses plus magnifiques proportions, l'art épanoui répondra à tous les besoins, à tous les appels, à toutes les exigences. Le dogme ne défendra plus à l'art de songer à sa beauté, de l'accroître, de la varier, pour que toutes les âmes, toutes les intelligences, toutes les imaginations puissent se repaître largement.

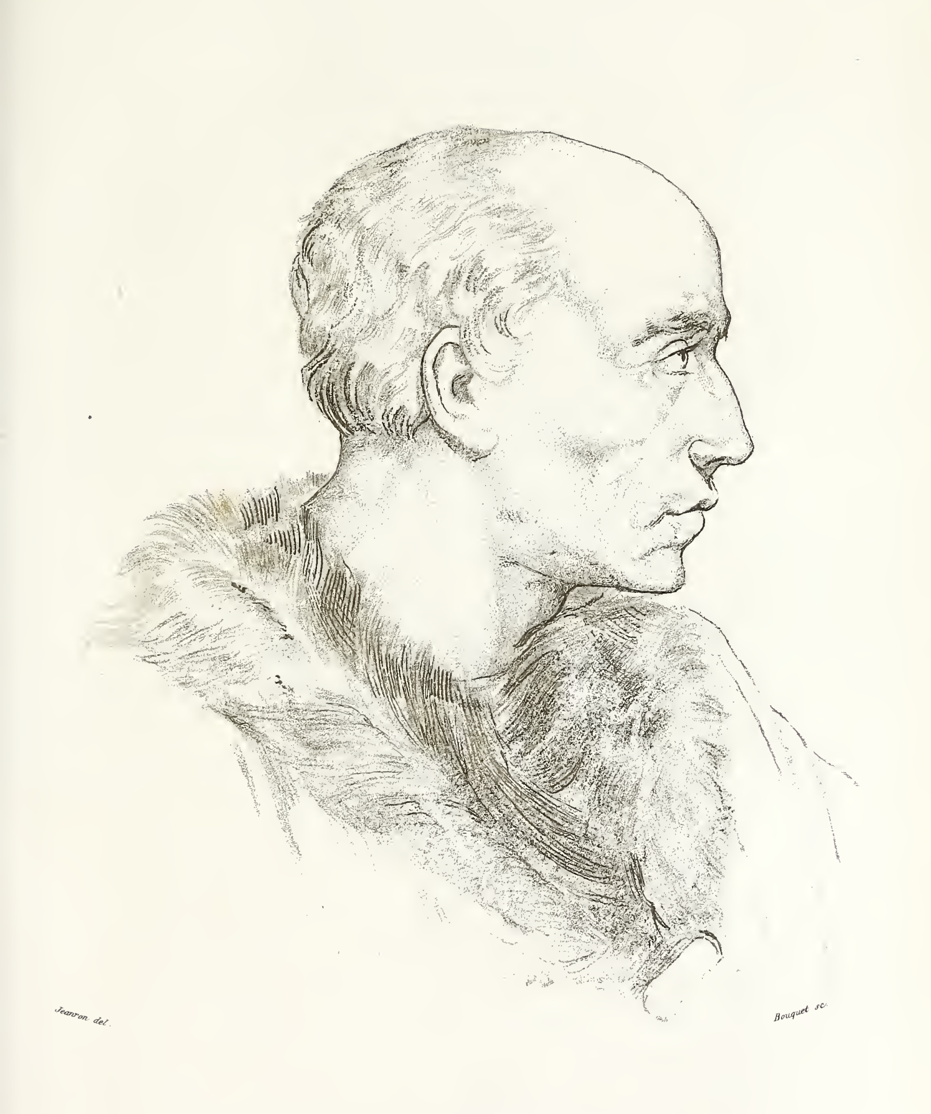
Mais, comme dans toute réédification qui veut être solide et durable, il faut non seulement choisir, rallier, reclasser les éléments profitables qui gisent au milieu des anciens décombres, on doit encore chercher, déterrer, créer, rassembler de nouveaux matériaux, sous peine d'aboutir au pillage et au replâtrage, sous peine de compromettre gravement l'avenir. Alors chacun s'isole et va glaner de son côté Quel moment plein d'angoisses et d'espoir, que celui où tout ce peuple d'ouvriers se sépare pour embrasser un plus vaste terrain! N'en manquera-t-il aucun au rendez-vous? aucun ne s'égarera-t-il dans les cavernes ténébreuses de la science? aucun ne succombera-t-il sous le faix de ses acquisitions? aucun même

LORENZO GHIBERTI,

SCULPTEUR FLORENTIN.

On ne peut exciter plus puissamment les hommes à bien faire, qu'en leur montrant le mérite récompensé par la renommée. L'intelligence s'élève, le poids de l'étude devient léger, les difficultés s'aplanissent, l'ardeur s'accroît lorsqu'on voit les sueurs du travailleur ne point rester stériles. Alors une noble ambition enflamme les esprits, et les pousse à ne rien négliger pour arriver au même rang qu'un heureux rival. Aussi les anciens savaient-ils encourager le talent en lui offrant des richesses, des triomphes et des statues. Mais il est rare que le mérite n'ait pas à subir les persécutions de l'envie. Si l'on ne peut mettre en fuite cet odieux ennemi à force de génie, il faut au moins tâcher de lui opposer un bouclier contre lequel s'évanouissent tous ses efforts.

Lorenzo, fils de Cione Ghiberti, et beau-fils de l'orfévre Bartoluccio, sut faire reconnaître sa supériorité, comme sculpteur, par ses propres concurrents, Donato et Filippo Brunelleschi, qu'un sentiment bien naturel devait porter cependant à lui être contraires. Cet aveu fut vraiment glorieux pour ces



LORENZO GHIBERTI.

deux généreux artistes. Ils auraient rougi de ressembler à ces effrontés et méchants personnages qui, malgré leur ignorance et leur inutilité, obtiennent souvent par de basses intrigues la place due au mérite.

Lorenzo apprit dès ses premières années l'art de l'orfévrerie chez son beau-père qui, malgré son habileté, ne tarda pas à être surpassé par son jeune élève. Mais un penchant naturel entraînait Lorenzo vers la sculpture et le dessin. Aussi lui arrivait-il souvent de peindre ou de couler en bronze quelques gracieuses figurines. Il se plaisait encore à imiter les médailles antiques, et à faire les portraits de ses amis.

Pendant qu'il travaillait ainsi auprès de Bartoluccio, comme il le raconte lui-même dans un manuscrit qui est aujourd'hui entre les mains de Messer Cosimo Bartoli, gentilhomme florentin (1), la peste et les discordes civiles qui affligèrent Florence, l'an 1400, le forcèrent de s'en éloigner et d'aller en Romagne. Il se réfugia à Rimini avec un autre peintre, en compagnie duquel il décora une chambre, et entreprit d'autres travaux qui satisfirent pleinement le jeune seigneur Pandolfo Malatesta qui aimait et protégeait les artistes. Ces ouvrages n'empêchèrent point Lorenzo de continuer d'étudier avec ardeur et de modeler en cire et en stuc, car il savait que l'art de modeler est le dessin du statuaire, que sans le dessin on ne peut rien mener à bien.

Il avait quitté sa patrie depuis peu de temps, lorsque, la peste ayant cessé ses ravages, la sei-

gneurie de Florence et la communauté des commerçants résolurent d'enrichir le temple de San-Giovanni de deux belles portes de bronze. Ils appelèrent tous les meilleurs maîtres d'Italie à Florence, en les invitant à exécuter un panneau en bronze, semblable à ceux dont Andrea de Pise avait formé la première porte du temple. Bartoluccio écrivit aussitôt à Lorenzo, qui était alors à Pesaro, et l'encouragea à venir prendre part au concours. C'était, disait-il, une occasion favorable pour se faire connaître, pour déployer son génie, et pour atteindre la fortune. Les paroles de Bartoluccio touchèrent si vivement Lorenzo, que ni les caresses de son compagnon, ni les faveurs dont Pandolfo et la cour l'accablaient, ni les promesses, ni les offres d'une pension considérable, ne purent le retenir. Il brûlait du désir d'être à Florence. Enfin, il obtint son congé, et il arriva heureusement dans sa patrie. Déjà une foule d'étrangers s'étaient présentés aux consuls de la communauté. Sept d'entre les concurrents, trois Florentins et quatre Toscans, furent choisis parmi les plus renommés. On leur assigna un traitement convenable, et il fut stipulé qu'à la fin de l'année, chacun d'eux fournirait un panneau en bronze, entièrement achevé, de la grandeur de ceux dont les portes devaient être composées, et représentant le Sacrifice d'Abraham. On adopta ce sujet, parce qu'il permettait de faire un paysage, des figures drapées, des figures nues, des animaux, et de traiter les figures en relief, en demi-relief et en bas-relief. Les sept concurrents furent Filippo

Brunelleschi, Donato et Lorenzo Ghiberti, Florentins; Jacopo dalla Quercia, Siennois; Niccolò d'Arezzo, élève de Jacopo; Francesco di Valdambrina, et Simone da Colle, surnommé de' Bronzi. Ces artistes se mirent à l'œuvre, usèrent de tous leurs efforts pour se surpasser l'un l'autre, et prirent toutes les précautions possibles pour que l'on ne vît point leur travail. Lorenzo seul, guidé par Bartoluccio, qui l'aidait à exécuter ses modèles, réclamait les avis des citoyens et même des étrangers qui comprenaient l'art. Ces conseils furent peut-être cause qu'il produisit un ouvrage sans aucun défaut. Son panneau réussit parfaitement à la fonte, et il le répara avec son père Bartoluccio, de telle sorte qu'il n'aurait pu être mieux.

L'époque du jugement étant arrivée, les sept modèles furent livrés à la communauté des commerçants. Les consuls nommèrent trente-quatre experts, tous très-habiles dans leur art, parmi les peintres, les sculpteurs et les orfévres, soit de Florence, soit du dehors, que la curiosité avait rassemblés. Ces juges ne s'accordèrent pas en tous points, car l'un préférait naturellement la manière de celui-là, et l'autre celle de celui-ci; mais tous reconnurent unanimement que les modèles de Filippo Brunelleschi et de Lorenzo Ghiberti l'emportaient par l'entente de la composition, par l'abondance et la beauté des figures, et par le fini de l'exécution, sur celui de Donato, qui cependant se distinguait par un dessin large et vigoureux. Les figures de Jacopo dalla Quercia étaient correctes,

mais manquaient de finesse. Le modèle de Francesco di Valdambrina renfermait de bonnes têtes, et était bien réparé; mais la composition en était confuse. Celui de Simone da Colle, remarquable par la pureté de la fonte, péchait par le dessin. Niccolò d'Arezzo avait fait preuve d'une grande connaissance du métier; mais ses figures étaient lourdes et mal réparées. Seul, le modèle de Lorenzo, que l'on conserve encore aujourd'hui dans la salle de la communauté des commerçants, était parfait dans toutes ses parties. Le dessin et la composition étaient irréprochables, les figures sveltes et gracieuses, et l'exécution d'un fini précieux et inimitable. Donato et Filippo Brunelleschi, frappés de la supériorité de cet ouvrage, se retirent à l'écart, s'interrogent réciproquement, et se confessent vaincus. Ils reconnaissent que leur rival, alors seulement âgé de vingt ans, a mieux réussi que tous les autres, et que sa jeunesse fait encore espérer davantage pour la gloire de sa patrie. « Il serait « plus honteux, disaient-ils, de lui disputer la « palme, qu'il n'y a de générosité à la lui céder. »

Lorenzo disposa, sans retard, un modèle encadré dans une bordure dont les côtés étaient ornés de bustes. Dès que son moule fut terminé, il construisit avec soin, dans un atelier qu'il avait acheté en face de Santa-Maria-Nuova, à l'endroit où est aujourd'hui l'hôpital des tisserands, un immense fourneau que je me rappelle avoir vu. Il procéda ensuite à l'opération de la fonte; mais elle ne réussit pas bien. Ce malheur ne le découragea point; il

recommença son moule en secret, et sa nouvelle épreuve vint parfaitement. Il continua ainsi jusqu'à la fin, jetant séparément chaque bas-relief, et le mettant en place, après l'avoir réparé. Sa porte, entièrement semblable, pour les proportions et pour les distributions, à celle d'Andrea de Pise, renferme vingt sujets tirés du Nouveau-Testament. Le bas de chaque battant est occupé par deux Évangélistes et deux Docteurs de l'Église. La bordure est composée de feuilles de lierre, et à chaque angle se trouve un buste de prophète ou de sibylle, d'une beauté et d'une variété qui témoignent de l'excellence du génie de Lorenzo. Au-dessus des Docteurs et des Évangélistes, commencent les bas-reliefs dont nous allons indiquer les sujets. L'Annonciation de la Vierge : Marie reçoit, avec une grâce mêlée de crainte, la visite de l'ange qui lui annonce sa mission. — La Naissance du Christ : la Mère de Dieu se repose, tandis que Joseph contemple les pasteurs et les anges qui chantent. — L'Adoration des mages.— La dispute dans le temple avec les docteurs : l'admiration qu'excite le Christ parmi les docteurs est admirablement rendue, ainsi que l'allégresse que ressentent Marie et Joseph, en retrouvant leur fils qu'ils croyaient perdu. — Le Baptême du Christ dans le Jourdain. — Jésus tenté par le diable, qui reconnaît, tout épouvanté, qu'il est le Fils de Dieu. — Jésus chassant les vendeurs du temple, et renversant l'argent, les victimes, les colombes et les autres marchandises. — Saint Pierre sauvé des eaux par le Christ : les autres apôtres luttent contre les flots

soulevés par la tempête. — La Transfiguration du Christ sur le mont Thabor : les trois apôtres sont frappés d'étonnement, à la vue du Christ apparaissant entre Élie et Moïse. — La Résurrection de Lazare : il sort de son tombeau, les pieds et les mains liés ; Marthe et Marie baisent les pieds du Seigneur avec humilité. — L'Entrée, à Jérusalem, de Jésus monté sur une ânesse, et suivi par les apôtres : les fils des Hébreux couvrent la terre de leurs vêtements, de branches d'olivier et de palmier. — La Cène : les apôtres sont assis autour d'une table longue. — Le Christ priant dans le jardin des Oliviers, pendant que ses trois disciples se livrent au sommeil. — Le Christ trahi par Judas : les apôtres s'enfuient, et les Juifs s'emparent de leur maître. — Le Christ attaché à la colonne, et flagellé avec une rage horrible par les Juifs. — Pilate se lavant les mains, et condamnant Jésus à mourir sur la croix. — Jésus portant l'instrument de son supplice, et brutalement traité par une foule de soldats, malgré les pleurs et les supplications des Maries. — Le Crucifiement : la Vierge et saint Jean l'Évangéliste, assis au pied de la croix, sont abîmés de douleur. — La Résurrection : le Christ s'élève majestueusement dans les airs, et les gardes tombent à demi morts. — Et enfin, la Descente du Saint-Esprit sur les apôtres. Rien ne fut épargné pour donner à cet ouvrage toute la perfection imaginable. Toutes les figures ont une grâce indicible ; les nus offrent des beautés merveilleuses, les draperies tiennent encore un peu de l'ancienne manière parti-

culière à Giotto, mais néanmoins dénotent un sentiment profond du bon style moderne. Enfin, la composition de chaque sujet est si bien ordonnée, que les compatriotes de Lorenzo et les artistes de tous les pays s'empressèrent de ratifier les éloges que lui avait accordés Filippo Brunelleschi. Cette porte, du poids de trentre-quatre mille livres, coûta vingt-deux mille florins.

Le brillant succès obtenu par Lorenzo engagea les consuls de la communauté des marchands à lui commander un saint Jean-Baptiste en bronze, haut de quatre brasses, destiné à occuper une niche des pilastres d'Orsanmichele. Lorenzo le commença aussitôt, et ne le quitta qu'après l'avoir entièrement achevé. Il le mit en place, vers l'an 1414, et grava son nom sur la bordure du manteau. On admira, et on admire encore justement, la tête, les bras, les mains et l'attitude de cette statue, qui annonce un grand progrès vers la bonne manière moderne. Lorenzo fut le premier à imiter les chefs-d'œuvre des anciens Romains. Il les étudiait avec ardeur, comme doivent faire tous ceux qui désirent aller à bien. Il enrichit le fronton de la niche d'une figure de prophète en mosaïque.

La renommée de Lorenzo s'était répandue de tous les côtés, lorsque les Siennois, qui avaient vu ses travaux à Florence, le chargèrent d'exécuter en bas-relief deux sujets tirés de la vie de saint Jean-Baptiste, destinés au baptistère de leur cathédrale, pour lequel Jacopo della Fonte, le Vecchietto de Sienne et Donato, avaient déjà jeté en bronze

plusieurs statues et bas-reliefs. Lorenzo représenta le Christ baptisé par saint Jean, entouré de figures nues et de personnages richement vêtus, et saint Jean traîné devant Hérode. Il vainquit dans ces compositions tous ses rivaux et reçut les plus grands éloges.

Il fit ensuite, pour les maîtres de la monnaie, à Florence, un saint Mathieu qui orna une des niches qui entourent Orsanmichele. Cette statue se rapproche du style moderne et est bien supérieure au saint Jean. Elle fut cause que les consuls de la corporation des fabricants d'étoffe de laine se décidèrent à demander à notre artiste un saint Étienne pour orner la niche voisine de celle de saint Mathieu. Lorenzo conduisit à bonne fin ce nouvel ouvrage qui obtint le même succès que les précédents.

A cette époque, Maestro Lionardo Dati, général des frères prédicateurs, pour laisser de lui un souvenir à l'église de Santa-Maria-Novella où il avait prononcé ses vœux, confia le soin à Lorenzo d'élever un mausolée en bronze surmonté de sa statue (2). Lodovico degli Albizi et Niccolò Valori suivirent cet exemple, et lui en donnèrent un autre à faire à Santa-Croce. Ensuite, Cosme et Laurent de Médicis, désirant honorer les corps et les reliques des trois martyrs Prothus, Hyacinthe et Nemesius qu'ils avaient ramenés de Casentino où ils étaient peu en vénération, invitèrent Lorenzo à construire une châsse ornée de deux anges en bas-relief, tenant une guirlande d'olivier au milieu de laquelle on lit les

noms des trois martyrs. Cette châsse fut portée dans le monastère degli Angeli, à Florence. On grava sur une tablette cette inscription : *Clarissimi viri Cosmas et Laurentius fratres neglectas diù sanctorum reliquias martyrum religioso studio ac fidelissima pietate suis sumptibus æreis loculis condendas colendasque curarunt,* et d'un autre côté, au-dessus d'un écusson : *Hic condita sunt corpora sanctorum Christi martyrum Prothi et Hyacinthi et Nemesii. Ann. Dom.* 1428.

Les marguilliers de Santa-Maria-del-Fiore voulurent également une châsse pour conserver le corps de saint Zanobi, évêque de Florence. Lorenzo en exécuta une de trois brasses et demie de longueur sur deux de hauteur. Il divisa le devant de cette châsse en deux parties, la première renferme saint Zanobi ressuscitant un enfant qui lui avait été confié par sa mère, pendant un pèlerinage ; la seconde représente l'un des deux serviteurs envoyés par saint Ambroise, pleurant la mort de son compagnon devant saint Zanobi qui, ému de compassion, lui dit : « Retourne sur tes pas, tu le trouveras vivant, il « n'est qu'endormi. » De l'autre côté de la châsse, Lorenzo plaça six petits anges tenant une guirlande de feuilles d'orme qui entoure une inscription en l'honneur du saint. Ce travail, rempli de beautés de tous genres, valut à son auteur les plus justes éloges. Lorenzo augmentait ainsi chaque jour sa réputation, lorsque tomba entre les mains de Jean, fils de Cosme de Médicis, une énorme cornaline sur laquelle était gravé en creux Apollon faisant écorcher

Marsyas. Elle servait, dit-on, de cachet à l'empereur Néron. Lorenzo entoura cette pierre, remarquable par sa grandeur et par le fini du travail, d'un ornement ciselé non moins précieux. Il entreprit alors plusieurs ouvrages en or et en argent qui malheureusement ont disparu. Pour le pape Martin qui le récompensa libéralement, il fit un bouton de chape, enrichi de figures en relief et de joyaux de prix, et une mitre merveilleuse couverte de feuillages d'or d'où sortait une foule de petites figurines en ronde-bosse d'une beauté ravissante.

L'an 1439, le pape Eugène, étant venu à Florence (3) pour réunir l'Église grecque à l'Église romaine, sut apprécier notre artiste, et lui commanda de faire une mitre d'or du poids de quinze livres, et chargée de cinq livres et demie de perles. Cette mitre, estimée trente mille ducats d'or, était ornée de six perles grosses comme des noisettes. On ne pouvait rien voir de plus gracieux et de plus magnifique que ces joyaux entremêlés d'enfants et de diverses figurines. Le pape paya généreusement Lorenzo et lui prodigua, en outre, toute sorte de faveurs.

Tant de gloire rejaillissait des chefs-d'œuvre de Lorenzo sur Florence, que les consuls de la communauté des commerçants résolurent de lui confier l'exécution d'une troisième porte pour remplacer, à l'entrée principale, celle d'Andrea de Pise qu'ils voulaient transporter de l'autre côté, en face de la Misericordia. Pensant, avec raison, que Lorenzo s'acquitterait de cette tâche avec tout le zèle possible, ils le laissèrent libre d'opérer comme bon lui

semblerait, et ils l'invitèrent à n'épargner ni le temps ni la dépense pour créer un monument aussi riche, aussi beau et aussi parfait qu'il saurait l'imaginer, et dans lequel ils espéraient, disaient-ils, qu'il se surpasserait lui-même autant qu'il avait déjà surpassé ses rivaux.

Lorenzo, prêt à user de tout son savoir, se mit à l'œuvre. Sa porte présente deux battants répartis en dix panneaux. Chaque battant est encadré dans une bordure ornée de figurines en pied, et presque en rondé-bosse. Ces figurines, au nombre de vingt, sont toutes très-belles. Samson, armé d'une mâchoire, et appuyé contre une colonne, rappelle les Hercules antiques; Josué semble adresser une harangue à son armée; des Prophètes, des Sibylles, sont couverts de draperies et d'ajustements d'une variété étonnante. En outre, douze figures couchées dans des niches, et trente-quatre bustes de femmes, de jeunes gens et de vieillards, parmi lesquels on reconnaît le portrait de Lorenzo et celui de son père Bartoluccio, complètent ces merveilleux ornements. Chaque panneau comprend plusieurs sujets tirés de l'Ancien-Testament. Dans le premier, on voit la Création d'Adam et d'Ève, leur Péché et leur Expulsion du Paradis terrestre. Lorenzo, voulant montrer que les corps de nos premiers parents, modelés par la main de Dieu, devaient réunir toutes les perfections imaginables, développa sous la figure d'Adam le plus beau des hommes, et, sous celle d'Ève la plus belle des femmes. Dans le second panneau, se trouvent Adam et Ève, accompagnés de Caïn et

d'Abel, encore enfants; Caïn offrant au Seigneur des fruits de la terre, et Abel les premiers-nés de son troupeau; Caïn labourant la terre, et Abel tombant sous le bâton meurtrier de son frère; et enfin Dieu demandant à Caïn ce qu'il a fait d'Abel. Le troisième panneau représente Noé sortant de l'Arche, avec sa femme, ses fils, ses filles, ses brus et les animaux de toutes les espèces; Noé offrant un sacrifice au Seigneur qui envoie l'arc-en-ciel en signe d'alliance; Noé plantant la vigne, et tourné en dérision par son fils Cham, tandis que Sem et Japhet couvrent les nudités que, dans son ivresse, il laisse paraître. Des tonneaux, des pampres de vigne, et d'autres accessoires habilement traités, embellissent ce sujet. Le quatrième panneau renferme l'Apparition des trois anges dans la vallée de Mambré; et Abraham attendu par ses serviteurs au pied de la montagne sur laquelle il va sacrifier son fils Isaac, lorsque l'ange le retient d'une main, et, de l'autre, lui montre le bélier qu'il doit offrir en holocauste au Seigneur. Dans ce bas-relief, Lorenzo sut établir une judicieuse différence entre les membres délicats d'Isaac et ceux plus robustes des serviteurs de son père. Le cinquième panneau représente la naissance d'Esaü et de Jacob; Esaü allant à la chasse, pour obéir à son père; Jacob, suivant les instructions de Rebecca, présentant un chevreau cuit à Isaac, qui, trompé par la fourrure dont le cou et les mains de son fils sont couverts, lui donne sa bénédiction. L'expérience de Lorenzo s'augmentait de telle sorte, qu'il chercha, pour

avoir le plaisir de les vaincre, de nouvelles difficultés dans le sixième panneau, où il figura Joseph jeté dans la citerne, et vendu par ses frères à des marchands qui le donnent à Pharaon, auquel il annonce la famine qui désolera le royaume. On le voit ensuite élevé en gloire, et offrant un somptueux festin à ses frères qui étaient venus acheter du blé en Égypte. Sous un temple circulaire, divers personnages chargent sur des ânes des sacs de blé et de farine. Plus loin, l'intendant découvre la coupe d'argent cachée dans le sac de Benjamin, arrête et ramène les enfants de Jacob devant Joseph, qui les embrasse après s'être fait reconnaître. Ce morceau, d'une composition si riche et si variée, est regardé comme supérieur à tous les autres. Lorenzo, dont le génie inventif se développait avec tant d'éclat, devait s'illustrer également par la beauté de ses figures, comme il le fit dans le septième panneau, qui montre Dieu remettant lui-même à Moïse, agenouillé au sommet du mont Sinaï, les Tables de la Loi. A mi-côte, Josué, prosterné, attend le retour de Moïse. Le peuple hébreu occupe le bas de la montagne, et témoigne, par ses mouvements tumultueux, la crainte et l'agitation que lui causent la foudre et les éclairs qui sillonnent les nuages. Le huitième panneau représente Josué établissant le camp des douze tribus près de Jéricho, traversant le Jourdain, et marchant avec l'Arche-Sainte autour des murs de la ville, qui s'écroulent au son des trompettes. Cette composition se distingue par l'entente profonde de la disposition des sites et des

figures, et la diminution du relief, depuis le premier plan jusqu'au plus éloigné. De jour en jour, Lorenzo acquérait une plus grande habileté, comme le prouve le neuvième panneau, où l'on voit les Israélites mettant en fuite l'armée des Philistins; David, dans une fière et juvénile attitude, tranchant la tête du géant Goliath, et le peuple célébrant son triomphe par ses chants. La visite de la reine de Saba à Salomon, forme le sujet du dixième et dernier panneau, qui renferme un édifice en perspective dont l'ordonnance est d'une beauté extraordinaire. Cet ouvrage, dans son ensemble et dans ses détails, montre tout le parti que peut tirer un statuaire, du haut-relief, du demi-relief, du bas-relief, de la disposition des groupes, de la variété des fabriques, des perspectives et de la différence des caractères chez les hommes, les femmes, les enfants et les vieillards. Enfin, ce chef-d'œuvre est parfait dans toutes ses parties, et le plus beau du monde. Un jour, on demanda à Michel-Ange Buonarroti, ce qu'il pensait de ces portes : « Elles sont « si belles, répondit-il, qu'elles sont dignes d'être « les portes du Paradis. » Du reste, Lorenzo n'épargna ni son temps, ni ses peines, pour les conduire à bien; car il n'avait que vingt ans lorsqu'il les commença, et il mit quarante ans à les achever. Pour les réparer et les polir, il se fit aider par plusieurs jeunes gens, qui devinrent plus tard des maîtres habiles, tels que Filippo Brunelleschi, Masolino da Panicale, Niccolò Lamberti, orfévres; Parri Spinelli, Antonio Filarete, Paolo Uccello, Antonio del

Pollaiuolo, qui était alors enfant, et beaucoup d'autres auxquels ce travail ne profita pas moins qu'à Lorenzo. Les consuls payèrent généreusement notre artiste, qui reçut, en outre, de la seigneurie, un domaine considérable non loin de l'abbaye de Settimo (4). Peu de temps après, il fut appelé à la suprême magistrature par les Florentins, qui se distinguèrent en cette occasion par leur reconnaissance, autant qu'ils se montrèrent parfois ingrats envers quelques-uns de leurs concitoyens.

Lorenzo donna ensuite ses soins au chambranle de la porte qui est en face de la Misericordia; mais la mort l'empêcha de le terminer. Il avait aussi presque entièrement fini le modèle d'une troisième porte qui devait remplacer celle d'Andrea de Pise. J'ai vu ce modèle, dans ma jeunesse, au Borgo Allegri, avant que la négligence des héritiers de Lorenzo ne le laissât périr.

Lorenzo eut un fils nommé Bonaccorso, qui termina avec soin le chambranle de la porte principale, que l'on peut considérer comme un véritable chef-d'œuvre. Bonaccorso possédait le secret de jeter et de fouiller le bronze avec cette pureté et cette hardiesse qui caractérisent les ouvrages de son père; mais ses travaux sont peu nombreux : il fut frappé par une mort prématurée.

Lorenzo laissa à ses héritiers une foule d'antiquités en marbre et en bronze, telles que le lit de Polyclète, une jambe en bronze, de grandeur naturelle; plusieurs têtes d'hommes et de femmes, des vases qu'il s'était procurés en Grèce, quelques

torses et beaucoup d'autres morceaux précieux. Le lit de Polyclète et la meilleure partie de ces choses, fut vendue à Messer Giovanni Gaddi. Le reste fut dispersé çà et là.

A Bonaccorso succéda son fils Vettorio, qui s'adonna à la sculpture avec peu de profit, comme le prouvent les bustes qu'il exécuta à Naples, dans le palais du duc de Gravina. Il s'appliqua avec ardeur, non à l'art, mais à dissiper la fortune de son père et de son aïeul. Sous le pontificat de Paul III, il se rendait à Ascoli, en qualité d'architecte, lorsqu'il fut assassiné par son domestique qui voulait le voler. Ainsi s'éteignit la famille de Lorenzo, dont la gloire vivra éternellement (5). Mais revenons à Lorenzo. Versé dans plusieurs des beaux-arts, il cultiva avec succès la peinture sur verre. On lui doit les œils-de-bœuf de la coupole de Santa-Maria-del-Fiore, à l'exception d'un seul, où Donato représenta le Couronnement de la Vierge. Il fit également les trois œils-de-bœuf qui se trouvent au-dessus de la porte principale, tous ceux qui ornent les chapelles et les tribunes de la même église, et celui de la façade de Santa-Croce. A Arezzo, il imprima le Couronnement de la Vierge sur une fenêtre de la grande chapelle de l'église paroissiale, et deux figures pour Lazzaro di Feo di Baccio, très-riche marchand. Malheureusement, il se servit de verres vénitiens chargés de couleur, qui interceptent le jour, plutôt qu'ils ne le ménagent.

Lorenzo fut adjoint au Brunelleschi, pour la construction de la coupole de Santa-Maria-del-Fiore;

mais cette association fut rompue comme nous le raconterons dans la vie de Filippo.

Ghiberti écrivit quelques traités en langue vulgaire qui offrent peu d'utilité. Après avoir passé en revue les peintres anciens et particulièrement ceux qui ont été mentionnés par Pline, il coule avec trop de rapidité sur Cimabue, Giotto et les autres artistes de ce temps, pour arriver à se mettre lui-même en scène et à décrire minutieusement, un à un, tous ses ouvrages. On voit qu'il savait mieux manier le crayon, le ciseau et le bronze, que la plume. Lorsqu'il parle à la première personne, il ne manque jamais de dire : Moi, je fis; moi, je dis; moi, je faisais; moi, je disais.

Il mourut d'une fièvre violente, à l'âge de soixante-quatre ans, laissant une renommée immortelle (6). Il fut honorablement enseveli à Santa-Croce. On plaça son buste en bronze, avec celui de son père Bartoluccio, au-dessus de la porte principale du temple de San-Giovanni, et l'on grava à côté cette inscription : LAURENTII *Cionis de Ghibertis mirâ arte fabricatum.*

Les dessins de Lorenzo ont une beauté et un relief admirables, ainsi qu'on peut en juger par un Évangéliste et divers croquis en clair-obscur, que nous conservons dans notre recueil.

Son père Bartoluccio était bon dessinateur aussi, comme le prouve un autre Évangéliste, de sa main, inférieur cependant à celui de Lorenzo.

Dans ma jeunesse, l'an 1528, Vettorio Ghiberti me donna ces dessins et plusieurs autres de Giotto

et de différents maîtres. Je les garde avec toute la vénération que méritent les œuvres de ces grands hommes. Si, lorsque j'étais intimement lié avec Vettorio, j'eusse su ce que je sais à présent, j'aurais facilement obtenu de son amitié une foule de précieux dessins de son aïeul.

Pour ne pas fatiguer nos lecteurs de tous les vers latins et italiens que l'on composa en l'honneur de Lorenzo, nous ne citerons que ceux-ci :

Dum cernit valvas aurato ex ære nitentes
In templo Michael Angelus, obstupuit.
Attonitusque diù, sic alta silentia rupit :
O divinum opus ! O janua digna polo ! (7)

Une histoire des beaux-arts, en harmonie avec les progrès de l'intelligence, manque à la France. Nous croyons qu'on ne doit s'en prendre qu'à la rareté des matériaux, et à la difficulté de les rassembler. Lorsque nous avons entrepris de vulgariser le livre de Vasari, qu'un jeune et brillant écrivain a défini avec tant de justesse : les Actes des Apôtres de l'Art chrétien, nous n'avons pas uniquement songé, comme on l'a insinué, à émettre nos doctrines sous le nom de Vasari, à la suite de chacune de ses biographies. Notre but, notre principal but, a été d'offrir de solides et abondants matériaux à de plus habiles constructeurs que nous. Et, faut-il le dire? Depuis que Vasari s'est fait connaître, nous avons

remarqué, avec une profonde satisfaction, que la critique elle-même s'était empressée de profiter de ses enseignements [1]. Déjà, elle comprend mieux sa haute mission, et renonce aux romanesques et emphatiques trivialités qui trop souvent l'avaient distinguée jusqu'alors. En l'instruisant des faits fondamentaux, Vasari l'a mise à même de pénétrer dans l'intimité des œuvres de l'art, et d'apprécier leur moralité. Qu'elle puise largement à cette intarissable source, les vrais amis du progrès l'en féliciteront. Et, de notre côté, afin de lui prouver que nous avons à cœur de lui être en aide, nous allons lui donner à exploiter le texte d'un manuscrit précieux de Ghiberti, nous abstenant de commenter la vie de ce grand homme, malgré l'attrait que présente un si riche terrain. Nous aurons d'ailleurs souvent occasion de parler de Lorenzo, dont le nom se rencontre à chaque progrès de la peinture et de l'architecture, aussi bien que de la statuaire; car son influence s'étendit sur tous les arts du dessin.

« C'est à Ghiberti que nous devons le premier « essai d'une histoire de l'art en Italie, noble et pa- « triotique entreprise pour l'exécution de laquelle « il réunissait tous les avantages imaginables, puis- « que, d'une part, les matériaux abondaient par- « tout, soit dans les archives, soit sur les monu- « ments restés pour la plupart intacts; et que, de « l'autre, il se trouvait exactement placé sur la limite « qui séparait la vieille école de la nouvelle. » A ces lignes, que nous empruntons à un historien dont le

[1] Les tomes I, IV et V ont paru longtemps avant celui-ci.

caractère est non moins estimable que le talent, nous nous contenterons d'ajouter que le manuscrit de Ghiberti est presque inconnu en France et même en Italie.

MANUSCRIT INÉDIT DE LORENZO GHIBERTI.

Cominciò l'arte della pittura a sormontare in Etruria in una villa a lato alla città di Firenze la quale si chiamava Vespignano. Nacque un fanciullo di mirabile ingegno, il quale si ritraeva del naturale una pecora; in su passando Cimabue pittore per la strada a Bologna vide il fanciullo sedente in terra e disegnava in su una lastra una pecora. Prese grandissima ammirazione del fanciullo essendo di sì piccola et à fare tanto bene, domandò veggendo aver l'arte da natura domandò il fanciullo come gli aveva nome. Rispose e disse: Per nome io son chiamato Giotto: e'l mio padre ha nome Bondoni, e sta in questa casa che è appresso disse a Cimabue, andò con Giotto al padre, aveva bellissima presenza, chiese al padre il fanciullo, e 'l padre era poverissimo. Concedettegli el fanciullo a Cimabue, menò seco Giotto et fu discepolo di Cimabue. Tenea la maniera greca, in quella maniera ebbe in Etruria grandissima fama, fecesi Giotto grande nell' arte della pittura. Arrecò l' arte nuova, lasciò la rozzezza de' Greci, sormontò excellentissimamente in Etruria, e facionsi egregissime opere, e specialmente nella città di Firenze ed

in molti altri luoghi ed assai discepoli furono tutti dotti al pari delli antichi Greci. Vide Giotto nell' arte quello che gli altri non agiunsono, arrecò l'arte naturale e la gentilezza con essa non uscendo delle misure. Fu peritissimo in tutta l' arte, fue inventore trovatore di tanta dottrina la quale era stata sepulta circa d'anni 600. Quando la natura vuole concedere alcuna cosa, la concede senza veruna avarizia. Costui fu copio in tutte le cose, lavorò in muro, lavorò a olio, lavorò in tavola, lavorò di mosaico la nave di S. Piero in Roma, e di sua mano dipinse la capella e la tavola di S. Piero in Roma. Molto egregiamente dipinse la sala del re Uberto di uomini famosi. In Napoli dipinse nel castello dell'Uovo. Dipinse nella Chiesa cioè tutta è di sua mano della Rena di Padova e di sua mano una gloria mondana. E nel palagio della parte una storia della fede cristiana, e molte altre cose erano in detto palagio. Dipinse nella chiesa di Ascesi nell' ordine de' Frati minori quasi tutta la parte di sotto. Dipinse a santa Maria degli Angeli in Ascesi, a santa Maria della Minerva in Roma un Crocifisso con una tavola. L' opere che per lui furon dipinte in Firenze. Dipinse nella Badia di Firenze sopra all' entrare della porta in un arco una mezza nostra Donna con due figure dallato molto egregiamente. Dipinse la Capella maggiore e la tavola nell' ordine de' Frati minori. Quattro capelle e quattro tavole molto excellentemente dipinse in Padova ne' Frati minori. Dottissimamente sono ne' Frati umiliati in Firenze era una capella e uno grande Crocefisso e quattro tavole fatte molto eccellente-

mente, nell' una era la morte di nostra Donna con Angeli e con dodici Apostoli e nostro Signore intorno fatta molto perfettamente. Evvi una tavola grandissima con una nostra Donna a sedere in una sedia con molti Angioli intorno. Evvi sopra la porta va nel Chiostro una mezza nostra Donna col fanciullo in braccio. E in san Giorgio una tavola perfettissima di sua mano, ancora vi sono molte altre cose. Dipinse a moltissimi signori. Dipinse nel palagio del Podestà di Firenze, dentro fece el comune come era rubato e la capella di santa Maria Madalena. Giotto meritò grandissima lode. Fu dignissimo in tutta l' arte ancora nell' arte statuaria. Le prime storie sono nell' edificio il quale fu da lui edificato del campanile di santa Reparata furono di sua mano scolpite e designate. Nella mia età vidi provvedimenti di sua mano di dette storie egregiissimamente designati. Fu perito nell' uno genere e nell' altro. Costui è quello a cui sendo da lui resultata e seguitata tanta dottrina, a cui si de' concedere somma loda, per la quale si vede la natura procedere in lui ogni ingegno condusse l'arte a grandissima perfezione. Fece moltissimi discepoli di grandissima fama. E discepoli furono questi. Stefano fu egregissimo dottore. Fece ne' Frati di sant' Agostino in Firenze nel chiostro primo tre storie. La prima una nave con dodici Apostoli con una grandissima turbazione di tempo e con grande tempesta, e come appare loro nostro Signore andante sopra all' acqua, e come san Piero si getta a terra della nave, e con moltissimi venti questa è eccellentissimamente fatta e con grandissima dili-

genza. Nella seconda la trasfigurazione; nella terza è come Cristo libera la indemoniata a piè del tempio con dodici Apostoli, molto popolo a vedere le quali storie sono condotte con grandissima arte. E ne' Frati predicatori alla porta va nel cimeterio uno santo Tommasso d'Aquino fatto molto egregiamente pare detta figura fuori del muro rilevata fatta con molta diligenza. Cominciò detto Stefano una cappella molto egregiamente, dipinse la tavola e l' arco dinanzi ove sono angeli cadenti in diverse forme e con grandissimi..... son fatti meravigliosamente nella chiesa d'Ascesi. E di sua mano cominciata una gloria fatta con perfetta e grandissima arte, la quale farebbe se fosse stata finita marivigliare ogni gentile ingegno. L'opere di costui sono molto mirabili e fatte con grandissima dottrina.

Fu discepolo di Giotto Taddeo Gaddi fu di mirabile ingegno fece moltissime cappelle e moltissimi lavorii in muro fu dottissimo maestro fece moltissime tavole egregiamente fatte. Fece ne' Frati di santa Maria de' Servi in Firenze una tavola molto nobile e di grande maestro con molte storie e figure eccellentissimo lavorio, ed è grandissima tavola. Credo che a nostri dì si trovino poche tavole migliori di questa. Fra l' altre cose e' fece ne' Frati minori uno miracolo di san Francesco d' uno fanciullo cadde a terra d' uno verone di grandissima perfezione: e fece come il fanciullo è disteso in terra, e la madre e molte altre donne intorno piangenti tutte il fanciullo, e come santo Francesco el resuscita. Questa storia fu fatta con tanta dottrina e arte e con tanto ingegno

che nella mia età non vidi cosa pitta fatta con tanta perfezione. In essa è tratto del naturale Giotto e Dante, e 'l maestro che la dipinse, cioè Taddeo, in detta chiesa era sopra alla porta della sagrestia una disputazione di Savi e' quali disputavano con Cristo d'età d'anni dodici fu mandata in terra più che le tre parti per murarvi uno concio di macigno per certo l'arte della pittura viene tosto meno.

Maso fu discepolo di Giotto. Poche cose si trovano di lui non siano molto perfette. Abbreviò molto l'arte della pittura; l'opere che sono in Firenze ne' Frati di sant'Agostino in una cappella perfettissima era la porta di detta Chiesa la storia dello Spirito Santo era di grande perfezione e allo entrare della piazza di questa Chiesa è uno tabernacolo ve dentro una nostra Donna con molte figure intorno con maravigliosa arte fatte fu eccellentissimo. Fece ne' Frati minori una cappella nella quale sono istorie di santo Silvestro et di Costantino imperatore, fu nobilissimo e molto dotto nell' una arte e nell' altra. Sculpì meravigliosamente di marmo e una figura di quattro nel campanille. Fu dotto nell' uno e nell' altro genere. Fu uomo di grandissimo ingegno. Ebbe moltissimi discepoli furono tutti peritissimi maestri.

Buonamico fu eccellentissimo maestro: ebbe l' arte da natura, durava poca fatica nell' opere sue. Dipinse nel monistero delle donne di Faenza, è tutto egregiamente di sua mano dipinto con moltissime istorie molto mirabili. Quando metteva l'animo nelle sue opere, passava tutti gli altri pittori, fu gentilissimo maestro. Colorì freschissimamente. Fece in Pisa

moltissimi lavorii. Dipinse in Campo santo a Pisa moltissime istorie. Dipinse a santo Pagolo a Ripa di Arno istorie del testamento vecchio, e molte istorie di vergini. Fu prontissimo nell'arte, fu uomo molto godente. Fece moltissimi lavori a moltissimi signori per insino all'Olimpia 408. Fiorì Etruria molto egregiamente, fece moltissimi lavorii nella città di Bologna. Fu dottissimo in tutta l'arte. Dipinse nella Badia di Settimo le storie di s. Jacopo e molte altre cose. Fu nella città di Firenze un grandissimo numero di pittori molto egregii; sono assai i quali io non ho conti. Tengo che l'arte della pittura in quel tempo fiorisse più che in altra età in Etruria molto maggiormente che mai in Grecia fosse ancora. Fu in Roma uno maestro el quale fu di detta Città; fu dottissimo infra tutti gli altri maestri fece moltissimo lavorio, e 'l suo nome fu Pietro Cavallini, e vedesi della parte dentro sopra alle porte 4 Evangelisti di sua mano in san Piero di Roma di grandissima forma molto maggiore che 'l naturale e due figure uno s. Piero e uno s. Pagolo, e sono di grandissime figure molto eccellentemente fatte e di grandissimo rilievo, e così ne sono dipinte sulla nave dal lato, ma tiene un poco della maniera antica cioè Greca. Fu nobilissimo maestro dipinse tutta di sua mano santa Cecilia in Trastevere, la maggior parte di san Grisogono fece istorie sono in santa Maria in Trastevere di musaico molto egregiamente, nella Cappella maggiore 6 istorie. Fu molto perito in detta arte. Dipinse tutta la Chiesa di san Francesco, in s. Pagolo era di musaico la faccia dinanzi, dentro nella Chiesa tutte

le parieti delle navi di mezzo erano dipinte storie del testamento vecchio. Era dipinto el capitolo tutto di sua mano egregiamente fatte.

Fu l'Orcagna nobilissimo maestro perito singularissimamente nell'uno genere, e nell' altro. Fece il tabernacolo di marmo d'orto san Michele e cosa eccellentissima e singolare cosa fatto con grandissima diligentia. Esso fu grandissimo architettore e condusse di sua mano tutte le storie di detto lavorio evvi scarpellato di sua mano la sua propria effigie maravigliosamente fatta fu di prezzo di 86 migliaja di *ff.* Fu uomo di singolarissimo ingegno, fece la Cappella maggiore di Santa Maria Novella e moltissime altre cose dipinse in detta Chiesa. E ne' Frati minori tre magnifiche istorie fatte con grandissima arte, ancora in detta Chiesa una Cappella e molte altre cose pitte di sua mano. Ancora sono pitte da sua mano due Cappelle in santa Maria de' Servi, e dipinto uno Refettoro ne' frati di s. Agostino. Ebbe tre fratelli, l' uno fue Nardo ne' frati Predicatori fece la Cappella dello inferno, che fece fare la famiglia degli Strozzi, seguì tanto quanto scrisse Dante in detto inferno, è bellissima opra condotta con grande diligenza. L' altro ancora fu pittore, e 'l terzo fu scultore non troppo perfetto. Fu nella nostra Città molti altri pittori che per egregii sarebbon posti, a me non pare porgli fra costoro.

Ebbe nella Città di Siena eccellentissimi e dotti maestri, fra quali vi fu Ambrogio Lorenzetti fu famosissimo e singularissimo maestro fece moltissime opere. Fu nobilissimo componitore fra le quali opere è ne' Frati minori una storia la quale è gran-

dissima et egregiamente fatta, tiene tutta la pariete d'uno Chiostro come uno giovane diliberò essere Frate; come il detto giovane si fà Frate, e il loro maggiore il veste, e come esso fatto Frate con altri Frati dal maggior loro con grandissimo fervore addimandano licenza di passare in Asia per predicare a Sarrayni la fede de' Cristiani; e come i detti Frati si partano, e vanno al Soldano: come essi cominciarono a predicare la fede di Cristo, di fatto essi furon presi e menati innanzi al Soldano, di subito comandò essi fussono legati a una colonna e fosseno battuti con verghe. Subito essi furon legati e due cominciarono a battere i detti Frati, lui è dipinto come due gli hanno battuti e colle verghe in mano, e scambiati altri due essi si riposano co' capelli molli gocciolanti di sudore, e con tanta ansietà e con tanto affanno pare una meraviglia a vedere l'arte del maestro ancora, e tutto el popolo a vedere cogli occhi adosso agli ignudi Frati. Evvi il Soldano a sedere al modo moresco e con variate postature e con diversi abiti, pare vedere essi essere certamente vivi, e come esso Soldano dà la sentenzia essi siano impiccati a uno albero. Evvi dipinto come essi ne impiccano uno a uno albero manifestamente tutto el popolo che v'è a vedere sente parlare e predicare el Frate impiccato all'albero, come comanda al giustiziere essi siano dicapitati. Evvi come essi Frati sono dicapitati con grandissima turba a vedere a cavallo e a piede. Evvi lo esecutore della giustizia con moltissima gente armata, evvi uomini e femmine, e dicapitati i detti Frati si muove una turbazione di

tempo scuro con molta grandine, saette, tuoni, terremuoti, pare a vederla dipinta pericoli el cielo e la terra, pare tutti cerchino di ricuoprirsi con grande tremore vengonsi gli uomini e le donne arrovesciarsi i panni in capo, e gli armati porsi in capo i palvesi, essere la grandine folta in su i palvesi, pare veramente che la grandine balzi in su palvesi con venti meravigliosi. Vedesi piegare gli alberi insino in terra, e quale spezzarsi, e ciascheduno pare che fugga, ognuno si vede fuggente. Vedesi el giustiziere cadergli sotto il cavallo e ucciderlo, per questo si battezzò moltissima gente. Per una storia pitta mi pare una meravigliosa cosa. Costui fu perfettissimo maestro uomo di grande ingegno. Fu nobilissimo disegnatore, fu molto perito nella teorica di detta arte. Fece nella facciata dello spedale due storie, e furono le prime l'una è quando nostra Donna nacque, la seconda quando ella andò al tempio molto egregiamente fatte. Ne'Frati di Santo Agostino dipinse el Capitolo, nella volta sono pitte le storie del Credo; nella faccia maggiore sono tre istorie, la prima è come Santa Caterina è in un tempio, e come el tiranno è alto, e come egli la domanda pare che sia in quello di festa in quello tempio evvi dipinto molto popolo dentro e di fuori. Sonvi e sacerdoti all'altare come essi fanno sacrificio. Questa istoria è molto copiosa e molto eccellentemente fatta. Dall'altra parte come ella disputa innanzi al tiranno co'savi suoi e come e pare ella gli conquida. Evvi come parte di loro pare entrino in una biblioteca e cerchino di libri per conquiderla. Nel mezzo Cristo crocifisso co'la-

droni e con gente armata a piè della croce. Nel palagio di Siena è dipinto di sua mano la pace e la guerra, evvi quello s' appartiene alla pace e come le mercatanzie vanno con grandissima sicurtà, e come le lasciano ne' boschi, e come ei tornano per esse. E le storsioni si fanno nella guerra stanno perfettamente. Evvi una cosmografia, cioè tutta la terra abitabile. Non c' era allora notizia della cosmografia di Tolomeo, non è da maravigliare se la sua non è perfetta. E tre tavole nel Duomo molto perfette di sua mano. E a Massa una grande tavola e una Cappella. A Volterra una nobile tavola di sua mano. In Firenze è il Capitolo di Santo Agostino. In Santo Brocolo in Firenze è una tavola, e una Cappella. Alla scala dove si ritengono i gittati è una Nunziata meravigliosamente fatta.

Maestro Simone fu nobilissimo pittore e molto famoso. Tengono i pittori Sanesi fosse il migliore; a me pare molto migliore Ambruogio Lorenzetti et altrimenti dotto che nessuno degli altri. Torniamo a maestro Simone di sua mano è nel palagio in su la sala una nostra Donna col fanciullo in collo e con molte altre figure intorno molto meravigliosamente colorita. E in detto palagio una tavola molto buona, e nella facciata dello Spedale due storie, fatte come nostra Donna è isposata, l' altra come è visitata da molte donne e vergini molto adorne di casamento e di figure. E nel Duomo due tavole di sua mano. Era cominciato sopra alla porta che va à Roma una grandissima istoria d' una incoronazione. Vidila disegnata colla Cinabrese. Ancora è sopra la porta dell' opera

una nostra Donna col fanciullo in braccio, e di sopra è uno stendardo con agnoletti volanti, che lo tengono e con molti altri santi intorno fatta con molta diligenza, e stette al tempo della corte d'Avignone, e fe molte opere. Lavorò con esso maestro Filippo, dicono che esso fu suo fratello, furono gentili maestri e loro pitture furono fatte con grandissima diligenza molto delicatamente finite; feciono grandissima quantità di tavole, i maestri Sanesi dipinser nella città di Firenze uno maestro el quale fu chiamato Berna, costui fu eccellentissimo fra gli altri, e due cappelle ne' Frati di santo Agostino con moltissime fra l'altre istorie et uno giovane va a giustiziarsi, và con tanto tremore della morte, e collui uno Frate lo conforta. Con molte altre figure e riguardar l'arte usata per quello maestro e molte altre istorie in detta arte fu peritissimo. A san Gimignano molte istorie del testamento vecchio e ne a Cortona assai lavorò fu dottissimo. Fu in Siena ancora Duccio il quale fu nobilissimo, tenne la maniera greca, è di sua mano la tavola maggiore del Duomo di Siena e nella parte dinanzi la incoronazione di nostra Donna, e nella parte di dietro il testamento nuovo. Questa tavola fu fatta molto eccellentemente e dottamente è magnifica cosa e fu nobilissimo pittore. Moltissimi pittori ebbe la città di Siena, e fu molto copiosa di mirabili ingegni. Molti ne lasciamo indietro per non abondare nel troppo dire.

Ora diremo degli scultori furono in questi tempi. Fu Giovanni figliuolo di maestro Niccola. Maestro Giovanni fece il pergamo di Pisa di sua mano,

il pergamo di Siena, e 'l pergamo di Pistoja. Queste opere si veggono di maestro Giovanni e la fonte di Perugia di maestro Andrea da Pisa fu buonissimo scultore fece in Pisa moltissime cose, a santa Maria a Ponte fece nel Campanile in Firenze sette opere della misericordia, sette virtù, sette scienze, sette pianeti. Di maestro Andrea ancora sono intagliate quattro figure di quattro braccia l'una. Ancora vi sono intagliati grandissima parte di quelli i quali furono trovatori dell' arti. Giotto si dice che scolpì le prime due storie. Fu perito nell' una arte e nell' altra. Fece maestro Andrea una porta di Bronzo alla chiesa di san Giovanni Battista nella quale sono intagliate le storie di detto san Giovanni e una figura di san Stefano che fu posta nella faccia dinanzi a s. Reparata della parte del Campanile. Queste sono l'opere si trovano di questo maestro. Fu grandissimo statuario, fu nell' Olimpia 410.

In Germania nella città di Colonia fu uno maestro nell' arte statuaria molto perito fu di eccellentissimo ingegno, stette col duca d' Angiò fecegli fare moltissimi lavorii d' oro fra gli altri lavorii fè una tavola d' oro la quale con ogni sollecitudine e disciplina questa tavola condussela molto egregiamente. Era perfetto nelle sue opere era al pari degli statuarii antichi greci fece le teste maravigliosamente bene et ogni parte ignuda, non era altro mancamento in lui se non che le sue statue erano un poco corte. Fu molto egregio e dotto et eccellente in detta arte. Vidi moltissime figure formate delle sue. Aveva gentilis-

sima aria nelle opere sue, fu dottissimo. Vide di sfare l'opera la quale aveva fatta con tutto amore et arte pe pubblici bisogni del Duca, vide essere stata vana la sua fatica, gittossi in terra ginocchioni alzando gli occhi al cielo e le mani parlò dicendo : O Signore il quale governi il cielo e la terra e costituisti tutte le cose, non sia la mia tanta ignorantia ch'io segui altro che te, abbi misericordia di me. Di subito ciò che aveva cercò di dispensare per amore del Creatore di tutte le cose. Andò in su uno monte, ove era uno grande Romitorio, entrò et ivi fece penitenzia mentre che visse fu nella età finì al tempo di Papa Martino. Certi giovani i quali cercavano essere periti nell' arte statuaria mi dissono come esso era dotto nell' uno genere e nell' altro, e come esso dove abitava aveva pitto, era dotto, e finì nella Olimpia 438 fu grandissimo disegnatore e molto docile. Andavano i giovani che avevano volontà d'apparare a visitarlo pregandolo esso umilissimamente gli riceveva dando loro dotti ammaestramenti. E mostrando loro moltissime misure e facendo loro molti esempli, fu perfettissimo con grande umiltà finì in quel romitorio. Con ciò sia cosa che eccellentissimo fu nell' arte e di santissima vita.

Di Teofrasto seguiremo la sua sententia confortando più gli ammaestrati che e confidenti della pecunia. Lo ammaestrato di tutte le cose solo e ne pellegrino nell' altrui luoghi : e perdute le cose familiari e necessarie bisognoso d' amici e esservi in ogni città cittadino alli difficili casi della fortuna senza paura potere dispregiare. Et quello il quale non dalli

presidii ma in inferma vita essere confitto. Et Epicuro non differenzatamente dica poche cose alli savi tribuire la fortuna le quali o vero massime e necessarie sono con pensieri dell' animo e della mente essere governate. Et ancora dissono questo più filosofi. Non meno li poeti scrissono in greco le antiche comedie, et esse medesime sentenzie nelle scene pronunziorono in versi come Eucrates, Chyonides, Aristophanos, et massimamente ancora questo Alexo disse bisognare imperò laudati li Ateniensi che le leggi di tutti li Greci costringono ubbidienti dalli figliuoli delli Ateniesi non tutti se non quelli li quali li figliuoli ammaestrasson dell' arti : imperocchè tutti li doni della fortuna quando si danno da essa agevolmente si ricolgono, e le discipline congiunte colli animi per niuno tempo mancano ma rimangono stabilmente alla somma uscita della vita. E così massime e infinite grazie fò io alli parenti che provanti la legge delli Ateniesi me curarono ammaestrare me nell' arte, et essa la quale non può esser provata senza disciplina di lettera e fiducia di tutte le dottrine. Conciossiacosa dunque che per cura delli parenti e delle dottrine delli comandamenti avere accresciute l' opere delle lettere ovvero delle discipline nelle cose filologi e filocine, et nelle scripture delli commentarii me dilettare et esse possessioni nell' animo ho apparecchiate delle quali questa è la somma de' fruti nulla necessita essere più d' avere essa essere proprietà di ricchezza. Massimamente nulla desiderare, ma per avventura assai giudicanti queste cose leggieri pensano quelli esser savi

che di pecunia siano copiosi, e pieni a questo proposito contendenti con audacia aggiunta colle ricchezze la notizia sono seguiti e io o eccellentissimo non o a ubbedire la pecunia diedi lo studio per l'arte la quale da mia puerizia ho sempre seguita con grande studio e disciplina. Conciosiacosachè io abbia sempre i primi precetti ho cercato d'investigare in che modo la natura procede in essa, et in che modo io mi possa appressare a essa come le specie venghino all'occhio e quanto la virtù visiva a opera e come. . . visuali vanno et in che modo la teorica dell'arte statuaria e della pittura si dovesse condurre. Nella mia giovenile età negli anni di Cristo 1400 mi partii dasiprella corruzione dell'aria da Firenze e sì pel male stato della Patria con uno egregio pittore il quale l'aveva richiesto il signore Malatesta da Pesero mi partii il quale ci fece fare una camera la quale fu da noi pitta con grandissima diligenza, l'animo mio alla pittura era in grande parte volto.

Erane cagione l' opere le quali il signore ci promettea : ancora la compagnia con chi io ero sempre mostrandomi l' onore e l' utile che e' si acquisteremo, nondimeno in questo istante da miei amici mi fu scritto come i Governatori del tempio di S. Giovanni Battista mandano pe' maestri i quali siano dotti de' quali essi vogliono vedere prova. Per tutte le terre d' Italia moltissimi maestri vennono per mettersi a questa prova et a questo combattimento. Chiesi licenza dal Signore e dal compagno. Sentendo il Signore il caso subito mi diè licenza insieme cogli

altri scultori. Fumo innanzi agli operai di detto tempio. Fu a ciascuno dato quattro tavole d'ottone, la dimostrazione vollono i detti operai e Governatori di detto tempio ciascuno facesse una istoria di detta porta, la quale storia elessono fusse la immolazione d'Isaac, e ciascuno de' combattitori facesse una medisima istoria. Condussonsi dette pruove in uno anno, e quello vinceva doveva esser dato la vittoria. Furono i combattitori questi. Filippo di ser Brunellesco, Simone da Colle, Niccolò d'Arezzo, Iacopo della Quercia da Siena, Francesco di Valdombrina, Niccolò Lamberti. Fumo sei a fare detta pruova la quale pruova era dimostrazione di gran parte dell'arte statuaria. Mi fu conceduta la palma della vittoria da tutti i periti e da tutti quelli si provarono meco. Universalmente mi fu conceduta la gloria senza alcuna eccezione. A tutti parve avessi passato gli altri in quello tempo senza veruna eccezione con grandissimo consiglio et esaminazione d'uomini dotti. Vollono gli operai di detto governo il giudizio loro scritto di loro mano furono uomini molto periti tra pittori e scultori d'oro e d'argento e di marmo. I giudicatori furono 34 tra della Città e delle altre terre circustanti. Da tutti fu dato in mio favore la soscrizione della vittoria e consoli et operai e tutto il corpo dell'arte mercatoria la quale ha in governo il Tempio di S. Giovanni Battista. Mi fu conceduto e determinato facesse detta porta d'ottone pel detto tempio, el quale condussi con grande diligenzia, e questa è la prima opera: montò collo adornamento d'intorno circa a ventidua migliaja di

fiorini. Ancora in detta porta sono quadri ventiotto; ne' venti sono le storie del testamento nuovo, e da piè quattro Evangelisti e quattro Dottori con gran quantità di teste umane intorno a detta opera è condotta con grande amore diligentemente con cornici e foglie d'edera, e gli stipidi con grandissimo adornamento di foglie di molte ragioni. Fu il pondo di detta opera migliaja trenta quattro. Fu condotta con grandissimo ingegno e disciplina. In detto tempo si fece la statua di S. Giovanni Battista la quale fu di braccia quattro e un terzo, puosesi nel 1414 d'ottone fine. Della Comunità di Siena mi fu allogato due istorie sono nel battesimo, la istoria quando S. Giovanni battezza Cristo, l'altra istoria quando S. Giovanni è menato preso innanzi a Erode. Ancora produssi di mia mano la statua di S. Matteo, fu braccia quattro e mezzo d'ottone. Feci ancora d'ottone la sepoltura di Messer Leonardo Dati generale dei Frati predicatori, fu uomo dottissimo il quale trassi del naturale, la sepoltura è di poco rilievo, ha un epitaffio a piedi. Eziandio feci produrre di marmo la sepoltura di Ludovico degli Obizi, e Bartolommeo Valori i quali sono sepolti ne' Frati minori. Ancora apparisce una cassa di bronzo in S. Maria degli Agnoli e quali v'abitano Frati di S. Benedetto : in detta cassa sono l'ossa di tre martiri Proto, Jacinto e Nemesio; sono scolpiti nella faccia dinanzi due agnoletti tengono in mano una grillanda d'ulivo nella quale sono scritte lettere de' nomi loro. In detto tempo legai in oro una corniola di grandezza d'una noce colla scorza, nella quale erano scolpite tre figure egregissima-

mente fatte per le mani d'uno eccellentissimo maestro antico: feci per picciuolo uno Drago coll' alie un poco aperte e colla testa bassa, alza nel mezzo il collo, l'alie faceano la presa del sigillo, era il Drago e 'l Serpente noi vogliamo dire era tra foglie d'edera, erano intagliate di mia mano intorno a dette figure lettere antiche titolate del nome di Nerone, le quale feci con grande diligenza. Le figure erano in detta corniuola uno vecchio a sedere in su uno scoglio, era una pelle di leone, e legato colle mani dietro a uno albero secco, a piedi di lui v'era uno infans ginocchioni coll' uno piè e guardava uno giovane il quale aveva nella mano destra una carta, e nella sinistra una citera pareva lo infans addimandasse dottrina al giovane. Queste tre figure furono fatte per la nostra età. Furono certamente o di mano di Pirgotile, o di Policleto, perfette erano quanto cose vedesi mai celate in cavo. Venne papa Martino a Firenze, allogommi a fare una mitria d'oro, e uno bottone d'uno piviale, nel quale feci otto mezze figure d'oro, e nel bottone feci una figura d'uno nostro Signore che segna. Venne papa Eugenio ad abitare nella Città di Firenze, fecemi fare una mitria d'oro la quale pesò l'oro di detta mitria libre quindici, pesarono le pietre libre cinque e mezza; furono stimate dai gioiellieri della nostra terra trentotto migliaja di *ff.*; furono balasie, zaffiri, e smaradi e perle, furono in detta mitria perle sei grosse come avillane; fu ornata con molte figure, e con moltissimi adornamenti, e nella parte dinanzi un trono con molti angioletti intorno è un nostro Si-

gnore in mezzo dalla parte di dietro similmente una nostra Donna co' medesimi agnoletti intorno al trono sono in compassi d'oro e quattro Vangelisti, e sono moltissimi agnoletti nel fregio và da piè, e fatta con grande magnificenza. Tolsi a fare dai governatori dell'arte della lana una statua d'ottone di braccia quattro e mezza la quale statua puosono nello oratorio d'Orto S. Michele, la quale statua è fatta per santo Stefano martire la quale secondo l'opere mie fu fatta con grande diligenza. Allogorommi a fare gli operai di S. Maria del Fiore una sepoltura d'ottone pel corpo di S. Zenobi di grandezza di braccia tre e mezzo, nella qua le sono scolpite istorie di detto S. Zenobi. Nella parte dinanzi è come e' risuscita il fanciullo il quale la madre gli lasciò in guardia tanto ch'ella tornasse di pelligrinaggio. E come il fanciullo essendo la donna in cammino morì, e tornando lo addimandò a S. Zenobi; e come esso lo risuscita, e come un'altro fu morto dal carro. Ancora v'è come risuscita l'uno dei due famigli gli mandò S. Ambrogio morì in sull'Alpe, e come il compagno si duole della morte sua, e S. Zenobi disse, và che dormi tu lo troverai vivo, e come esso andò e trovollo vivo. Nella parte di dietro sono sei agnoletti tengono una grillanda di foglie d'olmo, evvi dentro uno epitaffio intagliato di lettere antiche in onore del Santo. Fummi allogata l'altra porta cioè la terza porta di san Giovanni, la quale mi fu data licenza io la conducessi in quel modo ch'io credessi tornasse più perfettamente e più ornata e più ricca. Cominciai detto lavorio in quadri, i quali

erano in grandezza d' uno braccio e terzo, le quali istorie molto copiose di figure erano istorie del testamento vecchio, nelle quali mi ingegnai con ogni misura osservare in essa cercare imitare la natura, quanto a me fosse possibile, e con tutti i liniamenti che in essa potessi produrre e con egregii componimenti e doviziosi con moltissime figure. Misi in alcuna istoria circa di figure cento, in quali istorie meno e in qual più condussi detta opera con grandissima diligenza e con grandissimo amore. Furono istorie dieci tutti i casamenti colla ragione che l' occhio gli misura e veri in modo tale stando remoti da essi appariscono rilevati. Hanno pochissimo rilievo, et in su piani si veggono le figure che sono propinque apparire maggiori, e le rimote minori, come ci dimostra il vero. Et ho seguito tutta questa con dette misure; le storie sono dieci. La prima è la creazione dell' uomo e della femmina, e come essi disubbidirono al Creatore di tutte le cose; ancora in detta istoria come e' sono cacciati dal Paradiso per lo peccato commesso, contiene in detto quattro istorie cioè effetti.

Nel secondo quadro è come Adamo e Eva hanno Cain e Abel creati piccoli fanciulli: evvi come e' fanno sacrificio, e Caino sacrificava le più triste e le più vili cose egli aveva, e Abel le migliori e le più nobili egli aveva, e 'l suo sacrificio era molto accetto a Dio, e quel di Caino era tutto il contrario. Eravi come Caino per invidia ammazza Abel in detto quadro Abel guardava il bestiame, e Caino lavorava la terra. Ancora v' era come Iddio apparisce a Caino

domandalo del fratello ch' egli ha morto, così in ciascuno quadro apparisce gli effetti di quattro istorie. Nel terzo quadro è come Noè escie dell'arca co' figliuoli e colle nuore e la moglie e tutti gli uccelli e gli animali : evvi con tutta la sua brigata fa sagrificio; evvi come e' pianta la vigna e come egli inebria e Cam suo figliuolo lo schernisce, e come gli altri due suoi figliuoli lo ricuoprono. Nel quarto quadro è come Abraam apparisce tre angeli e come n'adora uno : ecome i servi e l'asino rimangono a piè del monte : e come egli ha spogliato Isaach e vuollo sacrificare e l' angiolo gli piglia la mano del coltello e mostragli il montone. Nel quinto quadro è come Isaach nasce Esaù e Giacobbe, e come mandò Esaù a cacciare e come la madre ammaestra Giacobbe e porgeli il capretto e la pelle e pongliele al collo e dicegli chiegga la benedizione a Isaach e come Isaach gli cerca il collo e trovalo peloso: dagli la benedizione. Nel sesto quadro è come Joseph è messo nella Cisterna da fratelli e come lo vendono e come gli è donato a Faraone Re d' Egitto e pel sogno che rivelò la gran fame doveva essere in Egitto il rimedio che Joseph diede a tutte le terre e provincie scamparono : ebbono il bisogno loro; e come ei fu da Faraone molto onorato. Come Jacob mandò i figliuoli e Joseph li riconobbe: e come ei disse loro che tornassero con Beniamin esso fece loro il convito e fece metter la coppa nel sacco a Beniamin e come fu trovata e menato innanzi a Joseph e come ei si diè a conoscere a' fratelli. Nel settimo quadro è come Moyses ricevè le tavole in sul monte: e come a mezzo

il monte rimase Josuè e come il popolo si meraviglia de' terremuoti e saette e tuoni. E come il popolo stà appiè del monte tutto stupefatto. Nell' ottavo quadro è come Josuè andò Gierico venne e posevi Giordano e posevi 12 padiglioni. Come andò intorno a Gierico sonando le trombe, e come in capo di sette dì caddono le mura e preson Gierico. Nel nono quadro è come David uccide Golia e come rompono quelli del popolo di Dio i Filistei e come ei torna colla testa di Golia in mano e come gli viene innanzi il popolo sonando e cantando dicendo « Saul percussit mille et David decem millia. » Nel decimo quadro è come la regina Saba viene a visitare Salomone con gran compagnia: è adornata con molta gente intorno sono figure 24. Nel fregio va intorno a dette istorie. Vanno tra l' uno fregio e l' altro una testa. Sono teste 24 condotta con grandissimo studio, e disciplina delle mie opere. E la più singolare opera che io abbia prodotta : e con ogni arte e misura et ingegno è stata finita. Và nel fregio di fuori il quale è negli stipidi e nel cardinale un adornamento di foglie e d' uccelli e d' animali piccoli in modo conveniente a detto ornamento. Ancora vi ha una cornice di bronzo. Ancora negli stipidi dentro è un adornamento di poco rilievo fatto con grandissima arte. E così è dappiè la foglia detto adornamento e d' ottone fine. Ma per non tediare i lettori lascerò indietro moltissime opere per me produtte. Sò che in detta materia non si può pigliar diletto. Nondimeno a tutti i lettori io addimando perdono; e tutti abbino pazienza.

Ancora a molti pittori e scultori e statuarj ho fatto grandissimi onori ne loro lavorii. Fatto moltissimi provedimenti di cera e di creta e a pittori disegnato moltissime cose : eziando chi avesse avuto a fare figure grandi fuori della naturale forma : dato le regole a condurle con perfetta misura. Disegnai nella faccia di Santa Maria del Fiore nell' occhio di mezzo l' assunzione di nostra Donna, e disegnai li altri sono allato. Disegnai in detta chiesa molte finestre di vetro. Nella tribuna sono tre occhi disegnati di mia mano. Nell' uno come Cristo ne va in cielo : nell' altro quando adora nell' orto : il terzo quando è portato nel tempio. Poche cose si sono fatte d' importanza nella nostra terra non siano stato disegnate e ordinate di mia mano. E specialmente nell' edificazione della tribuna furono concorrenti Filippo ed io 18 anni a un médesimo salario : tanto noi conducemmo detta tribuna. Faremo un trattato d' architettura e trattaremo d' essa materia. Finito è il secondo commentario.

NOTES.

(1) Cosimo Bartoli, prévôt de San-Giovanni, est connu par ses écrits. Sa traduction du livre d'architecture de Leon-Battista Alberti est célèbre.

(2) Le tombeau de Lionardo Dati fut érigé, seulement après sa mort, et aux frais du couvent et de la république qui voulut ainsi récompenser les services, qu'il avait rendus dans plusieurs ambassades. Il mourut l'an 1424.

(3) Selon le comput florentin, le pape Eugène IV se rendit à Florence, le 27 janvier 1428.

(4) Ce domaine ne fut point donné à Lorenzo, il lui fut vendu par les Biliotti auxquels il le paya avec les deniers que lui fournit la seigneurie de Florence. — Voyez le Baldinucci, Dec. I, part. I, sec. 3, c. 16.

(5) Le Varchi, *Stor. fior.* lib. X, fait mention d'un Vittorio di Bonaccorso Ghiberti qui, à l'occasion du siége de Florence par les Médicis en 1529, peignit, sur une paroi de la grande salle de leur palais, le pape Clément VII sur le point d'être suspendu à une potence. On croit que Bonaccorso était fils non de Lorenzo, mais de Vittorio, que l'on donne alors à Lorenzo pour fils.

(6) La Baldinucci prétend que Lorenzo Ghiberti mourut en 1455, âgé de plus de soixante-dix-sept ans.

(7) Dans la première édition du Vasari, la vie de Lorenzo se termine par les vers suivants :

Lorenzo giace qui, quel buon Ghiberto
Che a' consigli del padre e dello amico
Fuor dell' uso moderno e forse antico
Giovinetto mostrò quant' uomo esperto.

MASOLINO DA PANICALE,

PEINTRE FLORENTIN.

L'homme qui réussit à s'approcher des dernières limites d'une science ou d'un art, doit, selon moi, éprouver une joie indicible. Heureuse et tranquille doit être la vie de celui dont les travaux ne restent point stériles. Et si, par hasard, la mort vient arrêter sa marche, sa mémoire lui survivra. Que chacun n'épargne donc ni peines, ni fatigues, pour arriver à la perfection; car, si sa course se trouve interrompue, on lui tiendra compte, au moins, de ses bonnes intentions et de ses efforts.

Masolino da Panicale eut pour maître Lorenzo Ghiberti, et, dès sa jeunesse, se montra excellent orfévre. Ghiberti le regardait comme le plus intelligent de ses élèves, et le plus adroit à réparer les figures de ses portes.

Masolino était donc déjà habile ciseleur, lorsque, à l'âge de dix-neuf ans, il se consacra entièrement à la peinture, qu'il apprit de Gherardo Starnina.

Il alla ensuite à Rome, pour étudier. Pendant son séjour dans cette ville, il décora une salle de la mai-



Jeanron del. *Bouquet sc.*

MASOLINO DA PANICALE.

son Orsino, sur le mont Giordano. Mais l'air de ce pays étant contraire à sa santé, il revint à Florence, où il peignit, dans l'église del Carmine, près de la chapelle del Crocifisso, un saint Pierre qui existe encore aujourd'hui (1). Cette figure, qui fut très-admirée par les artistes, lui fit allouer la chapelle des Brancacci, où il représenta, outre les Évangélistes, plusieurs traits de l'histoire de saint Pierre : sa Vocation à l'apostolat, le Reniement, la Prédication, la Tempête, et la Guérison miraculeuse de Pétronille. Dans ce dernier tableau, on voit, devant le portique du temple, un pauvre malade demandant l'aumône à saint Pierre, lequel, n'ayant ni or ni argent à lui donner, le rappelle à la santé avec un signe de croix. Ces compositions se distinguent par un style large, un coloris harmonieux, un dessin plein de vigueur et de relief, et certaines qualités entièrement nouvelles et en dehors de la manière de Giotto. Masolino fut surpris par la mort, avant d'avoir mené à fin cette entreprise. Il peignait avec facilité, et terminait ses ouvrages avec un soin et un amour incroyables. Sa mort, causée par l'excès du travail, l'enleva prématurément à l'âge de trente-sept ans, et détruisit ainsi toutes les espérances qu'il avait fait concevoir. Ses productions datent de l'an 1440 environ (2).

Paolo Schiavo, l'auteur de la Madone et des figures qui ornent l'encoignure des Gori, à Florence, s'efforça de suivre la manière de notre artiste.

J'ai souvent considéré les ouvrages de Masolino, et je trouve son style très-différent de celui de ses

prédécesseurs. Ses figures sont plus majestueuses, ses têtes plus vraies et plus expressives; ses draperies, pleines de souplesse, offrent des plis naturellement formés. Il commença aussi à donner plus de grâce et de beauté aux têtes et aux costumes des femmes et des enfants, et à comprendre la perspective. L'entente du jeu des ombres et de la lumière, et l'étude de la plastique, l'amenèrent à bien rendre les raccourcis les plus difficiles. Mais il réussit surtout dans la peinture à fresque. Son coloris est suave et harmonieux, au delà de toute expression.

Il est évident que Masolino se serait placé au premier rang, s'il eût possédé le dessin dans toute sa perfection, et il est probable qu'il y serait arrivé, s'il eût vécu plus longtemps; car il réunissait déjà à une manière large et facile un coloris moelleux et délicat, et même un dessin qui ne manquait ni de vigueur, ni de relief (3).

De même que Luca della Robbia, Masolino da Panicale fit son apprentissage dans un atelier d'orfévrerie. Lorenzo Ghiberti était son maître. A quelle meilleure école pouvait-il se trouver? Nous ne nous étonnerons donc pas si ses travaux, comme le dit Vasari, se distinguèrent par un style large, un dessin plein de vigueur et de relief, et par certaines qualités entièrement nouvelles et en dehors de la

manière de Giotto. Les exemples du Ghiberti devaient être féconds, pour peu qu'ils ne tombassent point sur un terrain trop ingrat, et Masolino était de ces natures généreuses qui rendent plus qu'on ne leur prête. Lorsqu'il abandonna son premier métier, il ne se contenta pas d'apporter à la peinture l'élégance et la pureté qu'il avait empruntées aux portes de bronze du baptistère; il voulut la doter aussi de son chef, et il l'initia aux secrets du clair-obscur. Le premier, il enseigna à substituer à la sécheresse et à la crudité dont étaient empreintes les œuvres des élèves de Giotto, une douce harmonie de tons, jointe à de hardis contrastes d'ombres et de lumière; en un mot, cette puissance d'effet que, plus tard, sous divers apects, le Vinci, le Giorgione, le Titien et Michel-Ange de Caravage, devaient pousser à un si haut degré. Mais on ne nous pardonnera probablement pas d'avoir osé lier les noms de ces princes de l'art à celui de notre obscur plébéien. Quels rapports, nous dira-t-on, peuvent exister entre le Vinci, qui, comme un diamant, enchâsse la lumière dans les ombres; entre le Giorgione, dont le Titien lui-même ne saurait surpasser la magie; entre Michel-Ange de Caravage, qui, selon l'expression d'Annibal Carrache, broie de la chair dans les ténèbres; quels rapports entre ces hommes et Masolino, ce pâle Florentin qui grelotte à côté de son disciple Masaccio? Dans le mince filet d'eau qui, sous l'herbe, se dérobe aux yeux, on ne soupçonne pas la source du grand fleuve qui, plus loin, déroule sur la grève ses nappes

majestueuses. Ainsi de Paolo Uccello, que nous connaissons déjà; ainsi de Melozzo, que nous ne tarderons pas à rencontrer; ainsi de Masolino da Panicale. Mais, répliquera-t-on, que nous parlez-vous de Giorgione, de Titien? Florence a-t-elle jamais fait, a-t-elle jamais pu faire l'aumône à Venise? Nous expliquerons ailleurs quels échanges de principes et de moyens eurent lieu, de tout temps, entre les diverses écoles italiennes; comment aucune d'elles ne voulut rester étrangère aux acquisitions de ses rivales. Nous montrerons ailleurs l'enchaînement, la fusion de leurs progrès et de leurs innovations. Enfin, quand le moment sera arrivé, nous dirons combien elles ont toujours été étroitement unies, sans cependant jamais se confondre. Alors apparaîtra l'unité de l'art italien, unité d'autant plus merveilleuse, que les principes et les moyens les plus opposés y auront concouru. Quant à présent, nous nous bornerons à constater que Masolino, en vulgarisant l'emploi du clair-obscur, donna un nouvel essor à la peinture, et prépara une véritable révolution, dont sa mort prématurée l'empêcha de recueillir les honneurs. Sans plus chercher à déterminer quelle influence il exerça sur l'art en général, il nous reste à apprécier le caractère et le mérite de ses ouvrages, malheureusement trop rares. On ne saurait mieux s'en rendre compte, qu'en comparant ses peintures de la chapelle des Brancacci, plus connue sous le nom del Carmine, avec celles de Spinello d'Arezzo et de Lorenzo di Bicci, le dernier représentant de l'école de Giotto. Chez Maso-

lino, l'amélioration du coloris, du dessin, de l'expression, de la perspective, des raccourcis et même de la composition, est telle que l'on a peine à croire qu'un siècle ne le sépare pas de Spinello et de Lorenzo di Bicci. Nous acceptons donc, sans restriction, les éloges que le Vasari lui a donnés, et ils ne nous semblent nullement exagérés, n'en déplaise à un de nos savants écrivains, dont l'impartialité a sans doute faibli devant les exigences de la cause qu'il défend. Mais quelle justice attendre d'un adepte de l'école rétrograde, lorsqu'il s'agit d'un réformateur, d'un innovateur impie, dont les funestes conseils, les contagieux exemples, gâtèrent si complètement le jeune et intéressant Masaccio?

NOTES.

(1) Ce saint Pierre a été jeté à terre ainsi que le saint Paul de Masaccio, lorsque, l'an 1675, on construisit la somptueuse chapelle de Sant'-Andrea-Corsini.

(2) Masolino mourut en 1415; il faut donc dater ses œuvres de l'an 1400 à l'an 1405, comme le veut Baldinucci, Dec. X, sec. 2, p. 108.

(3) La vie de Masolino se termine dans la première édition du Vasari par le distique suivant, passablement ridicule si l'on songe que l'enfant dont on plaint la mort avait trente-sept ans :

Hunc puerum rapuit mors improba ; sed tamen omnes
Pingendo senes vicerat ille prius.

PARRI SPINELLI,

PEINTRE ARÉTIN.

Parri, fils de Spinello d'Arezzo, apprit de son père les principes de la peinture. Il fut ensuite conduit à Florence par Messer Lionardo Bruni d'Arezzo (1), qui le fit recevoir parmi les nombreux élèves de Lorenzo Ghiberti. Parri travailla alors avec ses camarades, comme nous l'avons dit plus haut, à réparer les portes de San-Giovanni. Il se lia d'amitié avec Masolino da Panicale, dont le dessin lui plaisait, et il prit en partie sa manière, et en partie celle de don Lorenzo degli Angeli. Parri faisait ses figures d'une longueur extraordinaire; il leur donnait onze et même douze têtes, tandis que les autres peintres leur en donnent dix tout au plus. Il les représentait un peu courbées, soit à droite, soit à gauche, afin, disait-il, de les rendre plus gracieuses. Les plis de ses draperies étaient légers et abondants, et tombaient depuis les épaules jusqu'aux pieds de ses personnages. Il peignit très-bien en détrempe, et parfaitement à fresque. Il fut le premier qui abandonna, dans les fresques, l'usage

pratiqué par Giotto et les anciens peintres, d'introduire sous les chairs une préparation en vert de terre, que l'on glaçait avec des couleurs roussâtres et transparentes. Parri usait, au contraire, de couleurs solides pour composer ses tons, qu'il avait soin de mettre là où ils devaient produire le meilleur effet. Il assura ainsi une plus longue vie à ses fresques. Et, lorsqu'il avait établi ses couleurs à leur place, il les unissait avec un pinceau un peu gros et souple, de telle sorte que l'on ne pouvait désirer rien de mieux.

Parri était depuis longtemps éloigné de sa patrie, quand, son père étant venu à mourir, il fut rappelé par sa famille à Arezzo, où il exécuta une foule d'ouvrages qu'il serait trop long d'analyser, mais parmi lesquels il s'en trouve plusieurs qu'il n'est pas permis d'oublier. Dans l'ancienne cathédrale, il peignit à fresque trois Madones et le bienheureux Tommasuolo, ermite de sainte vie, qui avait coutume de porter un miroir qui lui montrait, assurait-il, la Passion de Jésus-Christ. Parri le représenta agenouillé et tenant de la main droite, élevée vers le ciel, son miroir, dans lequel se reflète le Christ assis sur un trône, et entouré de tous les mystères de la Passion. Cette invention charmante et capricieuse servit de modèle pour tous les ouvrages du même genre que l'on traita plus tard.

Je raconterai, en passant, un fait remarquable de l'ermite Tommasuolo. Il s'efforçait de ramener, par ses prédications et ses prédictions, la concorde parmi les Arétins. Mais, ayant reconnu qu'il perdait

son temps et ses paroles, il entra un jour dans le palais où se rassemblaient les Soixante, dont les discussions tournaient toujours au détriment de la ville; et, dès qu'il vit la salle pleine, il prit des charbons allumés, et les jeta au milieu des Soixante et des autres magistrats, en criant hardiment : « Seigneurs, le feu est chez vous; tâchez de vous sauver. » Et il se retira aussitôt. Cette action eut plus de pouvoir que toutes les prédications et toutes les menaces : Arezzo ne tarda pas à jouir de la plus profonde tranquillité.

Revenons à Parri. Pour Mona Mattea de' Testi, femme de Carcascion Florinaldi, il peignit à fresque, dans une chapelle de l'église de San-Cristofano, le Sauveur crucifié et entouré d'anges pleurant amèrement. Au pied de la croix, on voit, d'un côté, la Madeleine et les autres Maries qui soutiennent la Vierge évanouie; et, de l'autre côté, saint Jacques et saint Christophe. Il représenta, en outre, dans la même église, sainte Catherine, saint Nicolas, l'Annonciation, le Christ à la colonne; et, au-dessus de la porte, une Piété, saint Jean et la Vierge. Ces dernières peintures ont été détruites, lorsqu'on bâtit une porte moderne en pierre de macigno, et un monastère pour cent religieuses (2).

Giorgio Vasari avait donné un modèle très-étudié de ce monastère; mais il fut horriblement altéré par des gens indignes de diriger une semblable entreprise. Il arrive trop souvent que l'on tombe sur un ignorant, qui, pour faire l'entendu, se met insolemment à trancher de l'architecte, se pose en cen-

seur, et ne parvient qu'à gâter les modèles exécutés par des hommes versés dans la théorie et la pratique du métier. Ainsi, sous les coups impitoyables de ces présomptueux personnages, disparaissent les choses utiles, belles, riches et grandes, que l'on réclame surtout dans les édifices publics.

Parri décora, dans l'église de San-Bernardo, monastère des moines de Monte-Oliveto, les deux chapelles entre lesquelles se trouve la porte principale.

Dans la chapelle à main droite, dédiée à la Trinité, il représenta Dieu le Père soutenant son Fils crucifié; au-dessus d'eux plane le Saint-Esprit, au milieu d'un chœur d'anges. Sur une muraille de la même chapelle, Parri peignit à fresque plusieurs saints.

Dans l'autre chapelle, dédiée à la Vierge, il fit la Nativité du Christ: quelques femmes lavent l'enfant divin dans un petit baquet en bois; on aperçoit dans le lointain des troupeaux gardés par des pasteurs qui écoutent attentivement l'ange qui leur ordonne d'aller à Nazareth. Sur l'autre paroi on voit l'Adoration des Mages. Les trois rois, suivis de leur cour, de leurs équipages, de chameaux et de girafes, adorent le Christ placé sur le sein de sa mère, et lui offrent leurs trésors.

On dit qu'à cette époque Fra Bernardino, de l'ordre de saint François, ayant ramené un grand nombre de ses frères à la véritable vie religieuse, et converti une foule d'autres personnes à Arezzo, fit faire par notre artiste le modèle de l'église de Sargiano.

Peu de temps après, Fra Bernardino apprit que l'on commettait de fort vilaines choses dans un bois

situé non loin d'une fontaine, à un mille environ de la ville. Armé d'une grande croix qu'il avait coutume de porter, et accompagné de tout le peuple, il sortit un matin, adressa un discours aux fidèles, et leur ordonna de détruire la fontaine et de couper le bois. Sur cet emplacement on bâtit une petite chapelle en l'honneur de la Vierge, sous le nom de Santa-Maria-delle-Grazie. Fra Bernardino chargea ensuite Parri d'y peindre la Madone glorieuse, ouvrant les bras et abritant sous son manteau le peuple d'Arezzo (3). Cette sainte image a opéré et opère encore de nombreux miracles. Plus tard, la ville d'Arezzo éleva dans le même endroit une très-belle église, où la Madone de Parri fut placée et entourée d'ornements en marbre et de figures, comme nous l'avons dit dans la vie de Luca della Robbia et d'Andrea son neveu, et comme nous le dirons dans les vies des artistes dont les ouvrages ont contribué à l'embellissement de ce saint lieu. Bientôt après, Parri peignit le portrait de saint Bernardino, en signe de la vénération qu'il lui portait, sur un grand pilastre de la vieille cathédrale et dans une chapelle dédiée au même saint. Il le représenta glorifié dans le ciel, environné d'une légion d'anges et accompagné de la Patience, de la Pauvreté et de la Charité, vertus qui ne l'abandonnèrent point jusqu'à sa mort. Le saint foule sous ses pieds des mitres d'évêques et des chapeaux de cardinaux, pour montrer qu'il avait méprisé les honneurs de ce monde. Au bas de cette composition, on voit la ville d'Arezzo telle qu'elle était alors.

Hors de la cathédrale, Parri représenta dans un petit tabernacle, pour la confrérie della Nunziata, la Vierge recevant avec étonnement et effroi la visite de l'ange qui lui annonce sa mission divine. Chaque angle de la voûte est occupé par deux anges qui jouent de divers instruments. Sur chaque paroi latérale se trouvent deux saints. Sur l'un des pilastres qui ornent l'entrée du tabernacle, la Charité allaite un enfant, caresse un second, et tient un troisième par la main. Sur l'autre pilastre, la Foi tient d'une main le calice et la croix, et de l'autre main baptise un petit enfant en lui versant sur la tête une coupe d'eau. Ces figures, sans contredit les meilleures que Parri ait produites, sont très-admirées de nos jours (4).

Dans le chœur de l'église de Sant'-Agostino, on reconnaît facilement le pinceau de Parri dans plusieurs figures à fresque, longues, sveltes et un peu courbées, comme nous l'avons dit plus haut.

Dans l'église de San-Giustino, il peignit à fresque saint Martin coupant un morceau de son manteau pour le donner à un pauvre, et deux autres saints (5).

Sur un mur de l'évêché, il laissa une Annonciation qui a été à moitié gâtée par les intempéries de l'air.

Dans l'église paroissiale de la même ville, il décora une chapelle qui a été de même presque entièrement dégradée par l'humidité. Ce pauvre peintre a vraiment été malheureux de ce côté, car la plupart de ses ouvrages ont été ravagés par l'humidité ou ensevelis sous les ruines.

Sur une colonne ronde de l'église paroissiale, il

fit à fresque un saint Vincent, et à San-Francesco, pour la famille des Viviani, quelques saints autour d'une Madone en demi-relief, et au-dessus les Apôtres recevant le Saint-Esprit. Sur la voûte, il représenta d'autres saints et des anges entourant le Christ qui, la croix sur l'épaule, verse son sang dans le calice.

Dans la chapelle des tailleurs de pierre, des maçons et des charpentiers, il peignit la Vierge accompagnée des patrons de leur confrérie, armés des instruments de leurs métiers, et au-dessous le martyre de ces bienheureux que l'on jette à la mer après les avoir décapités.

A San-Domenico, près du maître-autel, Parri exécuta à fresque la Vierge, saint Antoine et saint Nicolas, pour les Alberti de Catenaia qui étaient seigneurs de cet endroit avant qu'ils ne vinssent habiter Arezzo et Florence. Leurs armes montrent qu'ils appartiennent tous à la même famille. Il est vrai qu'aujourd'hui ceux d'Arezzo portent seulement le nom de Catenaia, et ceux de Florence celui d'Alberti. Je me souviens d'avoir vu et lu que l'abbaye del Passo fut bâtie par les Alberti pour la congrégation des Camaldules. Elle appartient maintenant au monastère degli Angeli de Florence.

Parri peignit ensuite, dans l'ancienne salle de la confrérie de Santa-Maria-della-Misericordia, la Vierge couvrant de son manteau le peuple d'Arezzo. Il introduisit dans cette composition les portraits des chefs de la confrérie. Parmi ces personnages est un certain Braccio, connu aujourd'hui sous le nom

de Lazzaro Ricco, qui mourut l'an 1422 (6), et laissa tous ses biens à cette confrérie qui les emploie charitablement au service des pauvres de Dieu. D'un côté de la Vierge est le pape saint Grégoire, et de l'autre saint Donato, évêque et protecteur d'Arezzo. Les chefs de la confrérie furent très-satisfaits de cet ouvrage, et chargèrent Parri de peindre en détrempe l'enfant Jésus porté par sa mère qui abrite le peuple d'Arezzo sous son manteau, dont les coins sont relevés par des anges. Au bas de cette composition, on voit saint Laurentin et saint Pergentin, martyrs. Le 2 juin de chaque année, les membres de la confrérie portent solennellement en procession, jusqu'au temple dédié aux deux saints, ce tableau avec une châsse d'argent travaillée par Forzore (7), orfévre et frère de Parri, et contenant les corps de saint Laurentin et de saint Pergentin. Mais comme l'église ne pourrait contenir tout le peuple qui accourt à cette fête, on élève un autel sous une tente au coin de la Croce. Le gradin sur lequel repose le tableau renferme le martyre des deux saints, merveilleusement exécuté en petite proportion.

Parri fit à fresque une très-belle Annonciation dans un tabernacle placé sous le balcon d'une maison du faubourg, et une sainte Catherine, vierge et martyre, à Sant'-Agostino, dans l'oratoire des Puracciuoli.

Pour la confrérie des clercs, dans l'église de Muriello, il peignit à fresque une sainte Marie-Madeleine, haute de trois brasses, et à l'entrée de San-Domenico, dans la chapelle de San-Niccolo,

un grand Crucifix avec quatre figures, et deux traits de la vie de saint Nicolas.

Pendant que Parri était occupé de ce travail, il fut attaqué par quelques-uns de ses parents avec lesquels il avait je ne sais quel procès. Ayant été secouru à temps, il ne reçut aucun mal; mais la peur qu'il éprouva fut cause, dit-on, qu'à partir de ce moment, non content de faire ses figures un peu courbées, il leur donna toujours un air effaré.

Déchiré maintes fois par les mauvaises langues et les morsures de l'envie, Parri, pour se venger, représenta dans la même chapelle des démons attisant un foyer sur lequel brûlaient des langues maudites par le Christ. Ce sujet était expliqué par les paroles suivantes : A LINGUA DOLOSA.

Parri était très-studieux et bon dessinateur, comme le prouvent une foule de ses dessins que j'ai vus, et entre autres vingt traits de la vie de saint Donato, qu'il fit pour une de ses sœurs qui brodait admirablement. On pense que ce riche ornement était destiné au maître-autel de l'évêché.

Nous possédons dans notre recueil plusieurs dessins à la plume qui montrent toute l'habileté de Parri. Son portrait fut peint dans le cloître de San-Bernardo d'Arezzo, par Marco da Montepulciano, élève de Spinello.

Parri mourut à l'âge de cinquante-six ans. Sa vie fut abrégée par son humeur mélancolique et par sa trop grande assiduité au travail.

Il fut enseveli à Sant'-Agostino, dans le tombeau qui renfermait déjà son père Spinello. Il fut vive-

ment regretté par tous les gens de mérite qui l'avaient connu.

Malgré la sympathie que nous éprouvons pour tout homme qui se lance sur la voie du progrès, nous ne réclamerons jamais pour lui l'indulgence, lorsque, cédant à un zèle aveugle, il se livrera à de dangereux écarts ou se laissera entraîner au delà du but. Parri Spinelli, à l'exemple de ses maîtres, Lorenzo Ghiberti et Masolino da Panicale, voulut réhabiliter la forme : malheureusement, au lieu de chercher avec eux la grâce et la majesté qui lui manquaient dans la simplicité et la vérité, il eut recours à des moyens dont les moindres vices furent l'exagération et la bizarrerie. En un mot, à côté de l'élément légitime de la réaction, il plaça l'excès, écueil fatal sur lequel l'art doit échouer et se briser.

NOTES.

(1) Messer Lionardo Bruni, historien distingué, était secrétaire de la république florentine.

(2) A San-Cristofano, il n'est resté d'autre peinture de Parri que celle du maître-autel au-dessous de laquelle on lit : *Hoc opus factum fuit anno Domini* MCCCCXLIV *die* IV *mensis decembris.*

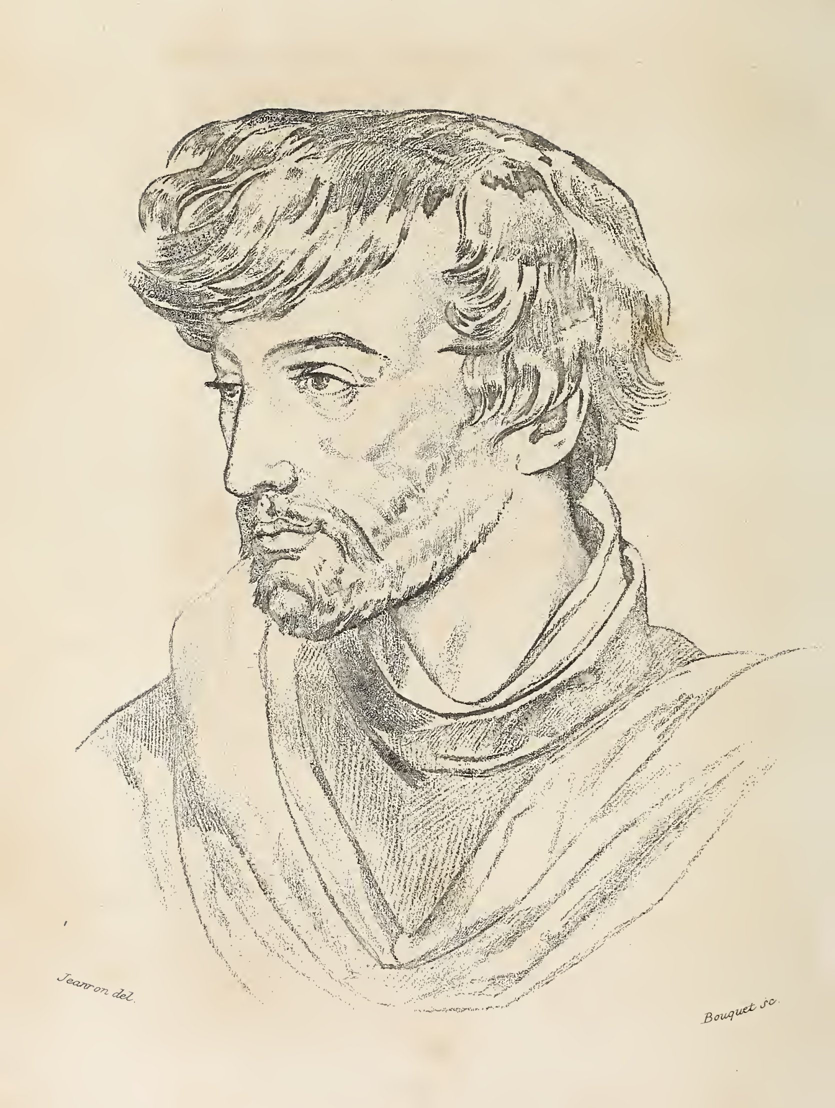
(3) Le tableau de Parri fut placé sur le maître-autel de l'église, lorsque le couvent de Santa-Maria-delle-Grazie vint au pouvoir des PP. Teresiani.

(4) On épargna la chapelle qui renferme ces peintures de Parri, lorsqu'on détruisit la vieille cathédrale.

(5) Les peintures de Sant'-Agostino et de San-Giustino n'existent plus.

(6) Lazzaro Ricco mourut, non en 1422, comme le rapporte Vasari, mais en 1425, ainsi que le témoigne le livre mortuaire de sa paroisse.

(7) On lit dans un manuscrit, n° 285, de la bibliothèque Strozzi, que Forzore eut un fils nommé Spinello qui peignit la sacristie de San-Miniato-al-Monte près de Florence; mais Vasari attribue ces peintures au vieux Spinello, et aucun auteur ne nous parle de son petit-fils.



MASACCIO.

MASACCIO DA SAN-GIOVANNI,

PEINTRE.

Il est rare que la nature produise un homme de génie sans lui donner aussitôt un concurrent. Elle veut qu'ils puissent se prêter des secours et des encouragements mutuels, et que leurs successeurs, enflammés par les louanges qu'ils entendent prodiguer à ces glorieux maîtres, ne négligent aucun effort pour mériter les mêmes honneurs et la même renommée. Il nous sera facile de prouver la vérité de cette remarque. Filippo Brunelleschi, Donato, Ghiberti, Paolo Uccello parurent simultanément à Florence; bientôt le style barbare et grossier, qui s'était maintenu jusqu'alors, s'écroula, et les arts, de progrès en progrès, arrivèrent enfin à cette grandeur et à cette perfection qui les distinguent aujourd'hui et que nous devons, il faut le reconnaître, à ces premiers lutteurs qui nous ont formés au combat et à la victoire.

A Masaccio surtout appartient l'honneur d'avoir ramené l'art de peindre dans la bonne voie. Il considéra que la peinture ne consiste qu'à imiter la nature à l'aide des couleurs et du dessin; il comprit

que celui qui s'écarte le moins de ce suprême modèle approche le plus près de la perfection. Dès lors Masaccio, par ses études infatigables, se plaça au premier rang parmi ceux qui délivrèrent l'art des difficultés, des imperfections et des vices qui entravaient sa marche. Il donna à ses personnages de belles et de nobles attitudes, du mouvement, de la fierté, de la vie et un certain relief que l'on ne rencontre chez aucun des peintres qui l'ont précédé. Il reconnut que ces maîtres ne posaient point d'aplomb leurs figures, mais sur la pointe des pieds, et qu'ils blessaient ainsi les règles les plus essentielles des raccourcis et de la perspective. Paolo Uccello avait, à la vérité, remédié un peu à ces défauts; mais il resta bien loin derrière Masaccio qui sut varier les raccourcis à l'infini et les rendre avec un charme dont personne n'avait encore possédé le secret. En outre, le coloris de Masaccio est doux et harmonieux au delà de toute expression. Ses draperies sont exemptes de détails minutieux, et pleines de simplicité, de souplesse et de naturel. Il offrit là un bel et utile exemple aux artistes. Enfin, on peut dire que tout ce qui a été fait avant lui est peint, mais que tout ce qu'il a fait est vrai et animé comme la nature même.

Il naquit à San-Giovanni di Valdarno où se trouvent encore, dit-on, quelques ouvrages de sa jeunesse (1). Distrait, rêveur et entièrement absorbé dans les pensées de son art, il vivait sans prévoyance et pour ainsi dire au hasard. Jamais les choses de ce monde ne semblèrent le préoccuper. Il fallait qu'il

fût réduit au plus extrême besoin pour se déterminer à demander quelque argent à ses débiteurs. Il se nommait Tommaso, mais il fut surnommé Masaccio à cause de ses bizarreries et non de ses méchancetés; car il était la bonté même, et toujours prêt à rendre service. Il se consacra à la peinture dans le temps où Masolino da Panicale décorait la chapelle des Brancacci, dans l'église del Carmine. Il suivait autant que possible les traces de Donato et de Filippo Brunelleschi, et il cherchait à imiter consciencieusement la nature. Ses efforts furent couronnés d'un tel succès, que son coloris et son dessin peuvent sans désavantage soutenir la comparaison avec ceux des artistes modernes. Il lutta avec opiniâtreté et avec bonheur contre les difficultés de la perspective, comme on peut en juger par son petit tableau du Christ guérissant un possédé du démon, qui appartient aujourd'hui à la maison Ridolfo del Ghirlandaio. Il représenta dans cette composition des édifices en perspective dont on voit à la fois l'intérieur et l'extérieur, car il les prit non de face, mais de côté, tout exprès pour rencontrer et pour vaincre les plus grandes difficultés. Il affectionna les nus et les raccourcis que jusqu'alors les maîtres évitaient presque toujours. Son faire était facile, et ses draperies se distinguaient par leur simplicité.

Il peignit en détrempe la Vierge, sainte Anne et l'enfant Jésus. Ce tableau est maintenant à Sant'-Ambrogio de Florence, dans une chapelle près de la porte qui conduit au parloir des religieuses.

Il y a encore de Masaccio, à San-Niccolò, un autre

tableau en détrempe représentant l'Annonciation de la Vierge, et un magnifique édifice en perspective et orné de colonnes dont la fuite est si bien ménagée, que peu à peu on le perd de vue.

Dans l'abbaye de Florence, il peignit à fresque, sur un pilastre en face du maître-autel, un saint Ivon de Bretagne qu'il plaça dans une niche afin d'obtenir un raccourci. A l'entour, il distribua sur une corniche des veuves, des orphelins et des pauvres qui avaient été aidés dans leurs besoins par saint Ivon.

A Santa-Maria-Novella, il fit également à fresque, au-dessus de l'autel de Sant'-Ignazio, la Trinité entre la Vierge et saint Jean l'Évangéliste qui contemplent le Christ crucifié. Sur les côtés, deux figures agenouillées offrent probablement les portraits des donateurs, mais elles sont maintenant presque entièrement recouvertes par un ornement doré. On remarque dans ce tableau une voûte ornée de rosaces et mise en perspective avec un art incroyable.

A Santa-Maria-Maggiore, dans une chapelle près de la porte latérale qui conduit à San-Giovanni, Masaccio représenta la Vierge, sainte Catherine et saint Julien, et sur le gradin, en petite proportion, un trait de la vie de sainte Catherine, et saint Julien tuant son père et sa mère. Au milieu du gradin, il figura la Nativité du Christ avec cette simplicité et cette vérité qui lui étaient propres (2).

Dans une chapelle de l'église del Carmine de Pise, on voit encore de lui la Vierge et son fils au-dessus de quelques petits anges qui jouent de divers instru-

ments. L'un de ces anges prête une oreille attentive aux sons qu'il tire de son luth. Aux côtés de la Vierge se tiennent saint Pierre, saint Jean-Baptiste, saint Julien et saint Nicolas. Différentes actions de ces saints couvrent le gradin dont le milieu est occupé par l'Adoration des Mages. Cette dernière composition renferme des chevaux d'une beauté inimaginable ; les gens de la suite des Mages sont revêtus des costumes du temps. Plusieurs saints placés autour d'un Crucifix forment le couronnement de ce tableau. Dans la même église, un saint en habit d'évêque, peint à fresque près de la porte qui conduit au couvent, est attribué à Masaccio ; mais je suis certain qu'il est de la main de Fra Filippo, son élève.

De retour à Florence, Masaccio peignit un homme et une femme nus de grandeur naturelle, qui appartiennent aujourd'hui à la maison Palla Ruccellai.

Mais bientôt, poussé par l'amour de l'art, il résolut d'aller à Rome où il espérait faire des études qui le mettraient à même de surpasser tous ses rivaux. Il ne tarda pas à se trouver en crédit dans cette ville. Pour le cardinal de San-Clemente, il exécuta à fresque la Passion du Christ et l'Histoire de sainte Catherine, martyre, dans une chapelle de l'église de San-Clemente. Plusieurs tableaux en détrempe qu'il fit à la même époque se sont égarés ou ont été détruits au milieu des bouleversements de Rome. On en voit cependant encore un à Santa-Maria-Maggiore, dans une petite chapelle, près de la sacristie. Ce tableau renferme le pape Martin traçant avec une pioche les fondements de l'église, l'empereur

Sigismond II et quatre saints entre lesquels se tient sainte Marie-della-Neve. Un jour Michel-Ange donna, en ma présence, les plus grands éloges à ces figures qui, disait-il, devaient être vivantes du temps de Masaccio.

Pisanello et Gentile da Fabriano, chargés par le pape Martin de décorer l'église de San-Janni, avaient confié une partie de ce travail à notre artiste; mais lorsqu'il apprit que son protecteur Cosme de Médicis était rappelé de l'exil, il abandonna tout pour courir à Florence. Il obtint aussitôt de continuer la chapelle des Brancacci, commencée dans l'église del Carmine par Masolino da Panicale qui venait de mourir. Mais, avant de se mettre à l'œuvre, il peignit, comme pour montrer les progrès qu'il avait faits, le saint Paul qui est près de l'endroit où tombent les cordes des cloches. Sous les traits du saint, auquel il ne manque que la parole pour être vivant, on reconnaît Bartolo di Angiolino Angiolini (3). Cette figure porte l'empreinte du caractère romain uni à l'énergie chrétienne. En outre, elle pose bien d'aplomb et l'effet des raccourcis y est bien exprimé. Masaccio avait une intelligence merveilleuse de cette partie de l'art. Jusqu'alors tous les peintres plaçaient leurs personnages sur la pointe des pieds. Le premier, Masaccio corrigea ce mode barbare et arriva à cette perfection que nous connaissons aujourd'hui.

A cette époque l'église del Carmine ayant été consacrée, Masaccio représenta en terre verte cette cérémonie, au-dessus de la porte qui conduit au couvent (4). Parmi une foule de citoyens revêtus de

manteaux et de chaperons, il introduisit Filippo Brunelleschi, Donatello, Masolino da Panicale, Niccolò da Uzzano, Antonio Brancacci, Giovanni di Bicci de Médicis, et Bartolommeo Valori. On voit encore de sa main les portraits de tous ces personnages dans la maison de Simon Corsi, gentilhomme florentin. Il y plaça aussi Lorenzo Ridolfi, ambassadeur de la république florentine à Venise, et même le portier du couvent armé de ses clefs. Dans cette composition, pleine d'excellentes qualités, chaque figure est parfaitement à son plan et en perspective, et les raccourcis sont merveilleusement rendus.

Masaccio s'occupa ensuite de la chapelle des Brancacci et continua les histoires de saint Pierre, commencées par Masolino da Panicale. Il en termina plusieurs, telles que le Baptême donné au peuple, la Guérison des infirmes, la Résurrection des morts et le Tribut payé à César. On admire surtout ce dernier tableau où l'on voit le Christ entouré de ses apôtres, et ordonnant à saint Pierre de tirer du ventre d'un poisson l'argent qui est dû à César. Sous la figure d'un apôtre, Masaccio se peignit lui-même à l'aide d'un miroir, et avec tant de vérité qu'il paraît vivant. Il représenta ensuite saint Pierre et saint Paul ressuscitant le fils du roi. La mort l'empêcha d'achever ce tableau qui fut plus tard mené à fin par Filippino. Dans le Baptême de saint Pierre se trouve une figure nue et tremblante de froid, qui a justement excité l'admiration des anciens et des modernes.

Cette chapelle, qui renferme encore des têtes si belles et si expressives, que l'on peut dire avec assu-

rance qu'aucun maître de cette époque ne s'approcha autant que Masaccio des peintres modernes, a été, jusqu'à nos jours, l'école où se formèrent une foule d'artistes. C'est là que vinrent étudier les peintres et les sculpteurs les plus célèbres, Fra Giovanni da Fiesole, Fra Filippo, Filippino, Alesso Baldovinetti, Andrea dal Castagno, Andrea del Verrocchio, Domenico del Ghirlandaio, Sandro di Botticello, Léonard de Vinci, Pietro Perugino, Fra Bartolommeo di San-Marco, Mariotto Albertinelli, le divin Michel-Ange Buonarroti, Raphaël d'Urbin (5), le Granaccio, Lorenzo di Credi, Ridolfo del Ghirlandaio, Andrea del Sarto, le Rosso, le Franciabigio, Baccio Bandinelli, l'Espagnol Alonso, Jacopo da Pontormo, Perino del Vaga, Toto della Nunziata, et quantité de florentins et d'étrangers que nous passons sous silence, pour dire en un mot que tous ceux qui ont voulu connaître les bonnes règles et les bons principes, sont allés les chercher dans cette chapelle.

Malgré la réputation dont jouissent les œuvres de Masaccio, on pense qu'il se serait distingué encore davantage s'il n'eût été enlevé de ce monde à la fleur de l'âge. Il n'avait que vingt-six ans (6), et sa mort fut si inopinée et si subite, que l'on pensa, non sans quelque fondement, que le poison y avait contribué plus que toute autre chose.

En apprenant cette triste nouvelle, Filippo Brunelleschi ressentit une profonde douleur et s'écria : « Nous avons fait une perte immense en Masaccio. » Il lui avait enseigné la perspective et l'architecture.

Masaccio fut enterré dans l'église del Carmine, l'an 1443. Comme pendant sa vie il avait été peu estimé, on ne prit pas soin alors de rappeler sa mémoire sur son tombeau; mais plus tard les épitaphes ne lui manquèrent point (7).

Annibal Caro composa en son honneur ce quatrain:

Pinsi, e la mia pittura al ver fu pari;
L'atteggiai, l'avvivai, le diedi il moto;
Le diedi affetto. Insegni il Buonarroto
A tutti gli altri e da me solo impari.

Fabbio Segni lui consacra ces vers:

Invida cur Lachesis primo sub flore juventæ
Pollice discindis stamina funereo?
Hoc uno occiso innumeros occidis Apelles:
Picturæ omnis obit, hoc obeunte, lepos,
Hoc sole extincto extinguuntur sidera cuncta.
Heu! decus omne perit hoc pereunte simul.

Pour bien juger certaines époques, il faut tenir compte de celles qui les ont précédées; pour bien apprécier certains hommes, il faut ne pas oublier ceux qui sont venus avant eux. Jetons donc un regard en arrière, si nous voulons connaître Masaccio, cette grande et sérieuse figure qui, d'une main, lie le présent à l'avenir, et, de l'autre, se rattache au passé.

Redescendons au douzième siècle. Les intelligences subissent le despotisme du dogme religieux. L'imprudent qui s'aventurerait à attaquer la rigidité de ses préceptes, l'infaillibilité de ses règles, loin d'éveiller la sympathie, attirerait l'anathème sur sa tête. Les imaginations les plus brillantes, les esprits les plus énergiques, les individualités les plus puissantes, sont forcés de se renfermer dans le cercle tracé par l'Église. Pour elle, la tradition est un rempart que les plus téméraires, les plus audacieux, n'oseraient essayer de franchir. Les sciences, les lettres, les arts, lui obéissent humblement. Elle guide leurs élans, et les comprime, au besoin, pour les fondre dans une stricte unité. On n'obtient sa protection, on n'échappe à ses colères, qu'en acceptant le rude et étroit collier du servilisme. En un mot, l'Église est tout, l'homme n'est rien. Cet état d'inertie, d'abrutissement et d'abjection, ne pouvait durer toujours. Dieu a mis au cœur de l'homme une intarissable séve d'activité, d'indépendance et de fierté, qui ne se cache et ne se repose que pour se renouveler et se montrer ensuite plus limpide, plus abondante et plus impétueuse.

Un siècle s'est à peine écoulé, que déjà l'autorité de l'Église diminue, la foi s'ébranle, le doute se glisse dans les âmes, les illusions se dissipent, les rêves s'évanouissent. L'inquiétude, avant-courière des révolutions, l'inquiétude circule partout. L'immobilité a produit la souffrance : on veut du mouvement, mais on hésite encore, parce qu'on ne sait où aller, vers quel but se diriger. Maintenant, qu'un

homme se lève et fasse le premier pas, il sera salué par de larges acclamations. Voyez quels sinistres pressentiments rident le front des vieux ouvriers byzantins. Ceux-là sont cloués à leurs croyances; comment pourront-ils suivre la marche? Une poignante anxiété se révèle dans chacune de leurs œuvres. Ils se débattent et pleurent la perte de leur repos.

Un homme naît à Florence, Cimabue. Avide de vérité, impatient d'avenir, il n'ignore point les erreurs, les souffrances, les inquiétudes du jour. Il veut y remédier. Il comprend le besoin de fonder une doctrine bienfaisante, féconde, harmonique, progressive. Quelle influence exercera-t-il sur son époque, sur l'avenir? quel sera son essor? son rôle sera-t-il éphémère? ses efforts seront-ils stériles? le germe qu'il porte doit-il fructifier ou avorter? que jaillira-t-il de sa tête? quels enseignements va-t-il formuler? Relever l'homme de son abaissement, lui rendre la dignité, chasser la superstition, briser la tyrannie de l'Église, abandonner la routine de Byzance, corriger et élargir la tradition : telles sont les nouveautés émises par Cimabue, mais d'une manière vague, indécise, timide. Le noble Cimabue eut peur de sa hardiesse. Heureusement, grandissait près de lui, dans son atelier, un intrépide enfant qu'il avait arraché à la garde des troupeaux. Le pâtre Giotto, nourri des idées de son maître, se les assimila, et les érigea en principes qu'il soutint et propagea avec une audace que le bonheur couronna. Lorsque Giotto eut déployé le drapeau du

progrès, toute incertitude cessa; on se rallia à lui de toutes parts, pour aller en avant d'un commun accord. A cette révolution, qui avait substitué la liberté individuelle à l'unité despotique du dogme, il ne fallut qu'un siècle pour porter ses fruits. La réédification devait suivre de près la destruction. A côté des ruines amoncelées, s'entassaient de précieux matériaux. A mesure que l'on démolissait le passé, on jetait les fondements de l'avenir. Si, d'un côté, on entretenait le doute, on raillait la croyance, on cassait les symboles, d'un autre côté, on résolvait des problèmes, on consacrait l'examen, on réhabilitait la forme. L'harmonie présidait à l'anarchie. Ces régénérateurs étaient réunis par un même sentiment, vivifiés par un immense et unanime espoir. Aussi leur ardeur, leur persévérance, leur dévouement, présageaient-ils d'infinis triomphes. Dès le premier choc, les disciples de Byzance avaient vu leur zèle s'amoindrir, leur foi s'affaiblir. S'ils se défendaient encore contre le brûlant enthousiasme qui s'agitait autour d'eux, ils se dépitaient en secret contre les séculaires traditions auxquelles ils s'obstinaient à rester fidèles. La vieillesse a souvent conscience de la pesanteur de son allure; mais pourrait-elle la changer pour la verdeur de la jeunesse, quand même elle l'essaierait? Ainsi, tandis que les Giotto, les Stefano, les Gaddi, les Orcagna, les Giottino, travaillaient avec énergie à l'œuvre de rénovation, les Margaritone, les Ugolino, les Buffalmacco, les Duccio, renonçaient à les suivre, exhalaient leurs regrets en paroles amères, et se

cloîtraient dans leurs vieilles erreurs, d'autant plus étroitement qu'ils sentaient leur impuissance à servir les vérités nouvelles, manifestées par leurs jeunes et heureux adversaires. La réforme morale entreprise par Cimabue et Giotto réclamait impérieusement la réforme matérielle. Aussi, ces illustres maîtres et leurs dignes élèves s'appliquaient-ils, avec une infatigable ardeur, à l'amélioration et à la recherche des procédés et des ressources techniques. La carrière qu'ils avaient à parcourir était longue et difficile; ils ne devaient rien négliger de ce qui était nécessaire pour assurer leur marche, et renverser les obstacles qui l'auraient entravée. Afin de rompre avec les types traditionnels qui les obsédaient, ils résolurent de s'appuyer exclusivement sur la nature, et de renier tout ce qui s'en écartait. Ils traitèrent donc avec dédain et mépris les anciens modèles, sans s'inquiéter des murmures des vieillards qui, alors comme toujours, n'avaient d'amour et de vénération que pour le passé. Ils étaient d'ailleurs entourés par tous les hommes d'érudition et de poésie, qui avaient à cœur de les encourager dans leur apostolat. Les écrits du Dante, de Pétrarque, de Boccace et de Villani, l'historien de Florence, en fournissent les preuves irrécusables. Lorsque Cimabue, Giotto, Stefano, Gaddi, Giottino, Orcagna, Paolo Uccello et Masolino da Panicale, eurent scruté la nature, et arraché à la science tous ses secrets, quelle part était réservée à Masaccio? que lui restait-il à faire? Il s'empara de toutes les acquisitions de ses prédécesseurs, les rassembla

en faisceau, les embellit, les augmenta, et les remit aux mains de ceux qui devaient s'en servir pour porter l'art à son apogée. C'est ce que confirme Vasari, quand il nous dit que les Vinci, les Raphaël, les Michel-Ange, vinrent étudier les fresques de la chapelle del Carmine. Cela, il nous semble, suffirait à la gloire de Masaccio, lors même que la postérité n'aurait pas sanctionné ces autres paroles de Vasari : « Tout ce qui a été fait avant Masaccio est « peint; mais tout ce qu'il a fait est vrai et animé « comme la nature même. »

NOTES.

(1) Masaccio était fils de Ser Giovanni et petit-fils de Simone de la famille des Guidi della Scheggia. Il naquit à San-Giovanni dans l'état de Florence, l'an 1402, comme le prouve authentiquement le Baldinucci, Dec. III, part. I, sec. 5, c. 77 et 78.

(2) La plupart des peintures de Masaccio que Vasari a mentionnées jusqu'ici sont malheureusement détruites.

(3) Ce saint Paul fut impitoyablement jeté à terre lorsque l'on construisit la chapelle de Sant'-Andrea Corsini.

(4) On a encore à déplorer la perte de cette peinture.

(5) C'est dans la chapelle del Carmine que Raphaël a *pillé*, s'il est permis de s'exprimer ainsi, pour les transporter dans les loges vaticanes, l'Adam et l'Ève chassés du paradis terrestre.

(6) Le Baldinucci prouve que Masaccio vécut quarante-un ans. Selon le même auteur, Masaccio eut un frère nommé Giovanni qui exerça également la peinture. Voyez le Baldinucci, Dec. IV, part. I, sec. 3, c. 100.

(7) Dans la première édition du Vasari on trouve les vers suivants :

Masaccio nel Carmine
Se alcun cercasse il marmo o il nome mio,
La chiesa è il marmo, una capella è il nome :
Morii, chè natura ebbe invidia, come
L'arte del mio pennel uopo e desio.

Masacci Florentini ossa
Toto hoc teguntur templo
Quem natura fortassis invidia mota
Ne quandoque superaretur ab arte
Anno ætatis suæ XXVI.
Proh dolor! iniquissimè rapuit.
Quod inopia factum forte fuit
Id honori sibi vertit.

FILIPPO BRUNELLESCHI,

SCULPTEUR ET ARCHITECTE FLORENTIN.

La nature crée parfois des hommes dont l'extérieur frêle et chétif contraste avec un courage et une volonté terribles, qui ne leur laissent ni trêve ni repos, tant qu'ils n'ont pas réalisé, à l'étonnement du monde entier, des œuvres réputées presque impossibles. Les choses les plus mesquines, les plus viles, deviennent grandes et précieuses entre leurs mains. L'or le plus pur ne se rencontre-t-il pas sous de grossières mottes de terre? Gardons-nous donc de rire de ceux auxquels la nature a refusé la beauté. Leurs formes maigres et disgracieuses servent souvent d'enveloppe à un esprit généreux, à un noble cœur, capables d'enfanter des merveilles. Ne doivent-ils pas d'ailleurs s'efforcer de cacher la pauvreté de leur corps sous les richesses de leur intelligence? Ainsi nous avons vu Filippo, fils de Ser Brunellesco, faire oublier, par son génie, sa laideur qui égalait celle de Messer Forese da Rabatta et de Giotto.

On peut dire que Filippo fut envoyé par le ciel



FILIPPO BRUNELLESCHI.

pour donner une nouvelle vie à l'architecture. Depuis plusieurs siècles, des édifices mal dessinés, mal distribués et surchargés des ornements les plus bizarres et les plus extravagants, absorbaient des trésors immenses, lorsque Filippo éleva le plus vaste et le plus beau monument que la terre aît porté. Il montra que le génie, pour être resté longtemps caché, n'était cependant point mort en Toscane.

Filippo était doué des plus rares qualités. Personne ne fut plus affable, plus bienveillant, que lui. Jamais il ne sacrifia le mérite des autres à son intérêt personnel ou à celui de ses amis. Il était toujours disposé à prêter son assistance à ceux qui la réclamaient. Ennemi déclaré du vice, il recherchait la société des gens vertueux. Tous ses moments étaient consacrés à des œuvres utiles. Dans ses promenades, il visitait ses amis, et se plaisait à leur prodiguer ses conseils et ses secours.

Ser Brunellesco, père de notre artiste, jouissait à Florence d'une excellente réputation. Il était fils de Filippo Lapi; son aïeul, appelé Cambio, avait cultivé les lettres, et son bisaïeul, connu sous le nom de Maestro Ventura Bacherini, avait pratiqué la médecine. Ser Brunellesco épousa une jeune fille de la noble famille des Spini (1), qui, entre autres choses, lui apporta en dot une maison située vis-à-vis de San-Michele-Berteldi (2), un peu plus loin que la place degli Agli. Il habitait cette maison, lorsque, l'an 1377, il eut un fils auquel il donna le nom de son père, Filippo. Le nouveau-né fut accueilli avec une joie extrême par ses parents. Dès

son enfance, on lui fit étudier les lettres. Ses progrès furent prodigieux; mais il se sentait entraîné ailleurs par sa vocation, au grand déplaisir de Ser Brunellesco, qui le destinait à l'état de notaire qu'il exerçait lui-même, ou à celui de médecin, dans lequel s'était distingué Maestro Ventura Bacherini. L'aptitude du jeune Filippo pour toutes les choses d'adresse, et son intelligence pour les ouvrages de la main, déterminèrent enfin son père à le placer chez un orfévre de ses amis, après lui avoir fait apprendre l'arithmétique. Filippo travailla avec ardeur, et ne tarda pas à savoir monter les pierres fines, mieux que les plus anciens du métier. C'est alors qu'il exécuta les deux Prophètes en argent qui ornent l'autel de San-Jacopo de Pistoia, et des bas-reliefs qui annoncent que son génie devait le pousser vers de plus hautes entreprises. Il rencontra des artistes laborieux, qui lui dévoilèrent les secrets de la physique et de la mécanique, et bientôt il produisit des horloges d'une beauté extraordinaire. Il aspira ensuite à devenir l'émule du jeune sculpteur Donatello, avec lequel il se lia d'une telle amitié, qu'il semblait ne pouvoir vivre sans lui. Tout en se livrant à ces nombreuses études, Filippo prouva qu'il était habile architecte, en présidant à la construction de la maison de son parent Apollonio Lapi, et de la tour della Petraia, à Castello, hors de Florence; et en opérant diverses distributions dans le palais de la Seigneurie, qu'il décora de portes et de fenêtres imitées de l'antique, qui alors était si peu usité en Toscane.

Filippo, après avoir fait quelques petits essais en sculpture, voulut montrer qu'il pouvait aborder en ce genre les ouvrages les plus importants. Il exécuta en bois de tilleul, pour les religieux de Santo-Spirito, une belle statue de sainte Marie-Madeleine pénitente, qui malheureusement devint la proie des flammes, l'an 1471, ainsi qu'une foule d'autres précieux morceaux.

Filippo s'appliqua également à la perspective. Les erreurs dont elle était pleine lui dérobèrent beaucoup de temps, jusqu'à ce qu'il eût trouvé la manière de lever le plan et le profil des édifices, au moyen de l'intersection des lignes; découverte qui fut très-utile à l'art du dessin. Il retraça ainsi la place de San-Giovanni, la maison de la Misericordia, les boutiques des oublieurs, et la colonne de San-Zanobi. Le succès qu'il obtint l'encouragea à représenter le palais, la place, la loge des Signori, et tous les bâtiments que l'on voit à l'entour. A dater de ce moment, la perspective ne fut plus négligée; Filippo l'enseigna lui-même au jeune Masaccio et à plusieurs maîtres de marqueterie.

Un jour, se trouvant invité à souper par Messer Paolo dal Pozzo Toscanelli, Filippo fut tellement séduit par les dissertations de ce savant sur les mathématiques, qu'il se lia intimement avec lui, afin d'apprendre la géométrie sous sa direction.

Il se délassait de tous ces travaux, en lisant les livres saints, et en prenant part à des conférences où son admirable mémoire lui permettait de briller, de telle sorte que Messer Paolo assurait qu'il croyait

entendre parler un nouveau saint Paul. Il étudia à fond les poésies du Dante, et souvent il en citait des passages à l'appui de ce qu'il disait. Jamais son imagination n'était en repos; il aimait surtout à discuter avec Donato sur les difficultés de l'art. Les deux amis s'expliquaient franchement sur le mérite ou les défauts de leurs propres ouvrages. Donato, après avoir achevé le Crucifix en bois qui fut placé à Santa-Croce de Florence, au-dessous du tableau de saint François, peint par Taddeo Gaddi, voulut connaître ce qu'en pensait Filippo; mais il s'en repentit, car celui-ci lui répondit qu'il n'avait mis en croix qu'un paysan. Piqué de cette critique, Donato, comme nous le racontons dans sa vie, s'écria : « Eh bien! prends du bois, et essaie toi-même de « faire un Christ. » Filippo supporta patiemment cette boutade, retourna chez lui, et y resta renfermé pendant plusieurs mois, qu'il employa à sculpter un Crucifix en bois, d'un dessin et d'une exécution si admirables, que Donato, en le voyant, laissa rouler par terre les œufs et les autres provisions qu'il apportait pour déjeuner avec son ami. Il ne pouvait se lasser de contempler les bras, les jambes, le torse et l'ensemble de cette figure. Non seulement il s'avoua vaincu, mais encore il publia partout les louanges de Filippo. Ce Crucifix est aujourd'hui à Santa-Maria-Novella, entre la chapelle des Strozzi et celle des Bardi de Vernio (3).

La réputation de nos deux artistes engagea la corporation des bouchers et celle des menuisiers à leur commander deux statues de marbre, destinées

à occuper deux des niches qui entourent Orsan Michele. Filippo abandonna ces deux statues à Donato, qui les conduisit à bonne fin.

L'an 1401, les Florentins résolurent de faire les deux portes en bronze du baptistère de San-Giovanni, que, depuis la mort d'Andrea de Pise, aucun maître n'avait été capable d'exécuter. Ils choisirent sept sculpteurs parmi ceux qui se présentèrent pour concourir, et leur allouèrent un traitement convenable, à la charge pour chacun d'eux de fournir, à la fin de l'année, un panneau en bronze. Les sept élus furent Filippo Brunelleschi, Donato, Lorenzo Ghiberti, Jacopo della Quercia, Simone da Colle (4), Francesco di Valdambrina et Niccolò d'Arezzo. A l'époque fixée, les sept modèles furent exposés. Ils étaient tous très-beaux et différents entre eux de qualités et de défauts. Celui de Donato était bien dessiné et mal exécuté; celui de Jacopo della Quercia était bien dessiné et d'une exécution soignée; mais il péchait par la perspective; celui de Francesco di Valdambrina était pauvre d'invention, et les figures étaient mesquines. Les moins remarquables étaient ceux de Niccolò d'Arezzo et de Simone da Colle. Celui de Lorenzo Ghiberti l'emportait sur tous les autres; il réunissait le dessin, l'invention et la composition, à la beauté et au fini des figures; celui de Brunelleschi n'était pas loin d'atteindre à la même perfection. Notre artiste avait représenté un serviteur d'Abraham se tirant une épine du pied, pendant que son maître s'apprête à sacrifier Isaac. Le jour du jugement arrivé, Brunel-

leschi et Donato proclamèrent la supériorité de Ghiberti, et prouvèrent par de bonnes raisons, aux consuls, qu'il méritait le prix, et que la patrie serait mieux servie par lui que par tout autre. Noble désintéressement, plus glorieux que la victoire elle-même! Ils applaudissaient et aidaient au triomphe d'un rival. Les artistes d'aujourd'hui, hélas! ne connaissent point ce bonheur. Ils se déchirent à belles dents, et l'envie leur ronge le cœur. Les consuls prièrent Filippo de partager l'entreprise avec Ghiberti; mais il s'y refusa, aimant mieux être le premier dans un autre art, que de rester en arrière, ou même sur le rang de Lorenzo. Il donna son bas-relief en bronze à Cosme de Médicis, qui, plus tard, l'employa à orner le devant de l'autel de la vieille sacristie de San-Lorenzo, où on le voit à présent. Le bas-relief de Donato décore la salle des Changeurs.

Dès que les portes de San-Giovanni eurent été allouées à Lorenzo Ghiberti, Filippo et Donato résolurent de quitter Florence, et d'aller demeurer à Rome pendant quelques années. Donato voulait y étudier la sculpture, et Filippo l'architecture. Brunelleschi avait embrassé définitivement ce dernier parti, qui lui offrait les moyens de l'emporter sur Donato et Lorenzo, autant que l'architecture l'emporte en utilité sur la peinture et la sculpture. Pour subvenir aux frais du voyage, Brunelleschi vendit un petit domaine qu'il possédait à Settignano. En arrivant à Rome, il fut frappé de stupeur à la vue des merveilleux monuments que renferme cette

ville. Les deux amis ne tardèrent pas à se mettre à mesurer les corniches, et à lever les plans des édifices. Ils ne regardèrent ni au temps, ni à l'argent, pour ne laisser à Rome et dans ses environs aucun endroit, sans visiter et sans y étudier ce qu'ils pouvaient rencontrer de bon.

Filippo, tout entier à l'étude, oubliait les soins de la vie, les heures des repas et du sommeil. Deux vastes idées ne cessaient de le préoccuper. Il voulait d'abord remettre en honneur la bonne architecture antique, espérant ainsi placer son nom à côté de ceux de Cimabue et de Giotto; et ensuite il cherchait le moyen de réunir les quatre nefs de Santa-Maria-del-Fiore par une immense coupole dont personne, depuis la mort d'Arnolfo di Lapo, n'avait osé se charger sans faire une dépense prodigieuse de charpentes. Brunelleschi ne parlait de ce projet à personne, pas même à Donato; mais, pour en assurer la réussite, il dessinait et étudiait toutes les voûtes antiques et particulièrement celle de la Ritonda.

Filippo et Donato ne manquaient jamais de faire opérer des fouilles lorsqu'ils rencontraient des morceaux de chapiteaux, de colonnes et de corniches. Comme un jour ils tombèrent sur un vase antique plein de médailles, on crut qu'ils s'occupaient de géomancie pour trouver des trésors; et quand ils passaient dans les rues de Rome, on les appelait les hommes au trésor. Cependant ces fouilles, ces excursions épuisèrent les ressources de nos deux artistes. Donato retourna à Florence, et Brunelles-

chi, grâce à son ancienne profession d'orfévre, put continuer ses études avec plus de zèle que jamais. Il dessinait tous les édifices qui se présentaient à lui, temples circulaires, carrés, octogones, basiliques, aqueducs, bains, arcs de triomphe, colysées, amphithéâtres, et surtout les temples construits en briques. Il y apprit les procédés de la mise en œuvre des matériaux, les secrets de leur liaison, de leur transport et de leur pose. Ayant remarqué que toutes les grosses pierres étaient percées d'un trou au milieu, il retrouva et remit en usage cet outil de fer dont on se sert pour élever les pierres, et que nous appelons *la ulivella* (louve). Il sut distinguer les ordres dorique, ionique et corinthien, et il poussa ses études à un tel point, qu'il était capable de recomposer d'imagination la ville de Rome telle qu'elle était avant d'avoir été ravagée.

En 1407, Filippo tomba malade à Rome, et ses amis lui conseillèrent de changer d'air. Il revint alors dans sa patrie, où il donna, dès qu'il fut arrivé, des dessins et des conseils pour divers bâtiments qui avaient beaucoup souffert de son absence. Dans cette même année, les marguilliers de Santa-Maria-del-Fiore et les consuls de la corporation de la laine convoquèrent une assemblée d'architectes et d'ingénieurs nationaux, pour délibérer sur la meilleure manière de construire la coupole. Brunelleschi y fut appelé. Il conseilla d'abandonner le dessin d'Arnolfo, d'élever de quinze brasses le soubassement de la coupole à venir, et de pratiquer une large lunette dans chacune des huit faces de ce sou-

bassement, autant pour décharger les reins des voûtes des nefs, que pour faciliter la construction future. Son avis fut suivi, et l'on commença sans retard des modèles que l'on mit à exécution.

Quelques mois après, Filippo, dont la santé était complètement rétablie, se trouva un matin sur la place de Santa-Maria-del-Fiore avec Donato et d'autres artistes. La conversation roulait sur les sculptures antiques, et Donato racontait qu'à son retour de Rome il avait visité la célèbre façade de la cathédrale d'Orvieto, et qu'en traversant la ville de Cortona il avait vu dans l'église paroissiale un bas-relief antique de la plus grande beauté. C'était une rareté dans ce temps où l'on n'avait pas encore déterré tous ces chefs-d'œuvre que nous possédons aujourd'hui. Filippo, en entendant Donato vanter la perfection de ce morceau, ne put résister au désir de le connaître. Sans changer de vêtements et sans dire un mot, il part aussitôt pour Cortona. Il voit le bas-relief, le dessine à la plume, et revient à Florence avant que Donato se soit aperçu de son absence. Lorsqu'il montra son dessin à Donato, celui-ci ne put s'empêcher d'admirer le violent amour que Brunelleschi portait à l'art.

Filippo employa ensuite secrètement plusieurs mois à la composition de ses modèles et de tout ce qu'il jugeait nécessaire à la vaste entreprise de la coupole. Pour mieux cacher ses travaux, il prenait part aux amusements des autres artistes. C'est alors qu'il fit cette charge du Grasso et de Matteo, que l'on peut lire à la fin du *Novellino*. Souvent il allait

aider Lorenzo Ghiberti à réparer ses portes du baptistère; mais un jour, ayant appris qu'on devait demander à des ingénieurs une nouvelle consultation sur la coupole, il repartit pour Rome, persuadé que l'on songerait à lui plus que s'il restait à Florence. A peine était-il arrivé à Rome, que l'on se rappela la supériorité de ses raisonnements sur ceux de ses compétiteurs qui désespéraient d'élever la coupole et de construire une charpente assez forte pour soutenir l'énorme poids du dôme. Afin d'obtenir une décision finale, on écrivit à Filippo en le priant de hâter son retour à Florence. Comme il ne désirait rien davantage, il se rendit à cet appel. Les intendants de la fabrique de Santa-Maria-del-Fiore et les consuls de la corporation de la laine se rassemblèrent sur-le-champ, et lui soumirent toutes les difficultés que redoutaient les autres maîtres qui étaient présents.

Filippo, après les avoir écoutés, parla ainsi : « Seigneurs, les grandes choses rencontrent tou- « jours de grands obstacles. Ne soyez donc point « étonnés si le vaste projet qui vous occupe présente « des difficultés et plus redoutables et plus nom- « breuses que vous ne l'aviez peut-être imaginé. « Jamais les anciens n'ont mis à exécution une voûte « d'une aussi terrible étendue que celle que vous « désirez. J'ai longtemps médité sur les moyens d'en « armer la construction intérieure et extérieure, « pour y travailler en toute sécurité; mais la lar- « geur et la hauteur de l'édifice m'épouvantent. « Si cette voûte pouvait être circulaire, on suivrait

« la méthode employée par les Romains dans le Pan-
« théon, c'est-à-dire la Rotonde. Mais ici nous avons
« huit pans auxquels nous devons nous assujettir, et
« par conséquent huit chaînes de pierre à élever,
« auxquelles il faudra lier le reste de la construc-
« tion. Je sais combien cela est difficile; néanmoins,
« comme ce temple est consacré à Dieu et à la Vierge,
« j'espère que le Tout-Puissant ne manquera pas
« d'envoyer le savoir, la force, l'intelligence et le
« génie à celui qui conduira cette noble entreprise.
« Mais je n'en suis point chargé; en quoi puis-je
« donc vous être utile? Je l'avoue, si elle m'était
« confiée, je me sentirais le courage nécessaire pour
« trouver les moyens d'en venir à bout sans tant de
« difficultés. Vous voulez maintenant que je vous
« explique ces moyens; mais je n'ai encore rien
« décidé à cet égard. Lorsque vous voudrez réaliser
« votre projet, ne vous contentez pas des idées
« que je proposerai et qui pourraient être insuffi-
« santes pour une si grande entreprise; invitez les
« architectes de Toscane, d'Italie, d'Allemagne, de
« France et de tous les pays en un mot, à se rassem-
« bler à Florence d'ici à un an, à jour fixe; soumettez
« à leur discussion votre projet, et confiez-vous à
« l'homme qui proposera les expédients les plus
« simples, les plus convenables et les plus judicieux.
« Je ne saurais vous donner d'autres conseils, ni
« vous indiquer une meilleure marche. » L'avis de
Filippo plut aux consuls et aux intendants; mais ils
auraient voulu qu'il montrât un modèle, ce dont il
paraissait peu se soucier. Il prétendit même que

des lettres l'appelaient à Rome. Les consuls et les intendants, voyant que leurs sollicitations étaient impuissantes pour le retenir, mirent en jeu le crédit de ses amis et un présent en argent que l'on trouve consigné sur le registre de l'œuvre, à la date du 26 mai 1417. Mais Filippo resta inébranlable et partit pour Rome. Il s'y livra encore à de sérieuses études pour se préparer à soutenir la lutte qu'il avait engagée.

En conseillant d'appeler de nouveaux architectes, il s'était flatté d'avoir de nombreux témoins de son succès plutôt que des compétiteurs capables de lui enlever la victoire. Les marchands florentins qui résidaient en France, en Allemagne, en Angleterre et en Espagne, avaient reçu ordre de ne rien épargner pour envoyer à Florence les artistes les plus habiles et les plus renommés de ces pays. Beaucoup de temps se passa avant qu'ils pussent arriver à Florence. Enfin, l'an 1420, tous les maîtres ultramontains, toscans et florentins, s'étant réunis, Filippo quitta Rome et vint se joindre à eux. L'assemblée fut tenue dans l'œuvre de Santa-Maria-del-Fiore, en présence des consuls, des intendants de la fabrique et des citoyens les plus considérables. Il s'agissait de recueillir tous les avis et d'arrêter définitivement les moyens d'achever la coupole. On invita chaque architecte à exposer ses projets. Ce fut alors à qui enchérirait d'extravagance et de ridicule. L'un prétendait qu'il fallait établir des piliers d'où partiraient des arcs qui soutiendraient la charpente destinée à porter le poids de la coupole; un

autre voulait construire la voûte en pierre ponce, afin qu'elle fût plus légère; quelques-uns conseillaient de bâtir un pilier central et de donner au dôme la forme d'un pavillon semblable à celui de San-Giovanni de Florence. On alla même jusqu'à proposer d'élever une montagne de terre qui servirait d'échafaudage, et dans laquelle on jetterait un grand nombre de quattrini, pour que l'appât du gain engageât le peuple à débarrasser l'intérieur de l'édifice, lorsqu'il serait terminé. Seul, Brunelleschi osa dire que l'on pouvait exécuter la coupole, sans charpente, sans piliers, sans échafaudage de terre, sans arcs et même sans armature. Les consuls, les intendants et tous les citoyens crurent que Filippo extravaguait; ils le tournèrent en dérision, et lui ordonnèrent de parler d'autre chose, en ajoutant que son projet était absurde, et que lui-même était un fou. Filippo offensé leur répondit : « Seigneurs, « vous ne parviendrez à élever votre coupole qu'en « suivant la méthode que j'indique. Vous riez de moi; « mais si vous voulez n'être pas obstinés, vous « reconnaîtrez qu'on ne peut procéder autrement. « Il faut, pour réaliser mon projet, employer les « voûtes en ogive; il faut faire deux coupoles ins- « crites l'une dans l'autre, de manière à laisser entre « elles un vide suffisant pour y circuler. Il faut lier « ces deux coupoles et les rendre solidaires l'une de « l'autre par un système de chaînes qui les em- « brassent toutes deux. Il faut calculer les ouver- « tures pour le jour, les montées, les rampes, les « conduites pour l'écoulement des eaux. Aucun de

« vous n'a pensé qu'il faut ménager les moyens d'éta-
« blir des échafauds dans l'intérieur de la coupole,
« pour exécuter des mosaïques ou des peintures.
« Aucun de vous n'a pensé à une foule d'autres dif-
« ficultés. Mais moi j'ai prévu tout cela, et je répète
« que, pour réussir, il n'y a pas d'autre méthode à
« suivre que celle que j'indique. » Plus Filippo s'échauffait et s'efforçait d'expliquer sa pensée, plus il multipliait les doutes. On en vint même à le regarder comme un sot et un bavard. Plusieurs fois on lui ordonna de se retirer; et comme il n'obéissait pas, on le fit emporter de force par les valets hors de l'assemblée, en décrétant qu'il était décidément fou.

Après avoir subi cette avanie, Filippo se renferma chez lui; il n'osait plus se montrer dans la ville, craignant d'entendre crier à ses oreilles : « Tenez,
« tenez, voilà le fou qui passe. » Les consuls restèrent fort embarrassés; ils étaient effrayés des difficultés que présentaient les projets des autres maîtres, et ils ne pouvaient comprendre la double coupole de Filippo et sa prétention de l'élever sans le secours d'une armature. De son côté, notre artiste qui avait sacrifié tant d'années dans l'espoir d'être chargé de la direction de ces travaux, ne savait où donner de la tête. Il fut tenté de s'éloigner de Florence. Néanmoins, déterminé à triompher de tous les obstacles, il s'arma de patience, car il connaissait, du reste, l'humeur versatile des Florentins. Il aurait bien pu montrer un petit modèle qu'il tenait en réserve, mais il se méfiait de l'ignorance de ses juges, de

l'envie de ses rivaux et de l'instabilité de ses compatriotes. En effet, il n'y a pas un homme à Florence qui ne se pique d'en savoir autant que les maîtres les plus expérimentés, et cependant, disons-le sans offenser personne, combien peu nombreux sont les vrais connaisseurs!

Filippo reprit donc courage. Il attaqua séparément ceux qu'il n'avait pu convaincre réunis en assemblée. Il entreprit tantôt un consul, tantôt un intendant, tantôt un des citoyens qui avaient assisté aux délibérations; il leur laissa entrevoir une partie de ses dessins, et les somma de jeter leur choix sur lui ou sur un des architectes étrangers. Les consuls, les intendants et les citoyens se rassemblèrent de nouveau. Les architectes recommencèrent leurs discussions, mais ils furent tous vaincus par Filippo. Ils pressèrent notre artiste de communiquer ses moyens d'exécution et son modèle, mais il s'y refusa et se contenta de leur présenter un œuf en disant: « Celui « qui le fera tenir debout sera digne de faire la cou« pole. » Ses rivaux consentirent à tenter l'expérience. Aucun ne put réussir. Brunelleschi résolut le problème en cassant la pointe de l'œuf sur une table de marbre. Chacun de s'écrier qu'il en aurait fait autant. Filippo leur répondit en riant qu'ils sauraient également faire la coupole s'il leur montrait son modèle.

Filippo, ayant ainsi obtenu la conduite de ce grand ouvrage, fut invité à exposer aux consuls et aux intendants les moyens qu'il comptait mettre en œuvre. Il rentra aussitôt chez lui pour écrire ce qui suit:

« Magnifiques seigneurs, j'ai profondément médité « les difficultés que présente cette entreprise. Il est « complétement impossible d'appliquer à la coupole « les voûtes en plein-cintre; le poids de la lanterne « ne tarderait pas à entraîner leur ruine. Un archi- « tecte doit songer à rendre éternels les édifices qu'il « élève. C'est pourquoi j'ai résolu de construire une « voûte octogone et en ogive. La lanterne, on le « sait, ne fait qu'ajouter à la solidité des voûtes en « ogive dont la clef, par suite des pressions des par- « ties inférieures, tend à remonter par glissement. « La voûte aura, par le bas, trois brasses trois quarts « d'épaisseur, et prendra une forme pyramidale jus- « qu'à l'endroit où se trouvera la lanterne. Elle dimi- « nuera en même temps d'épaisseur, de façon à n'a- « voir, par le haut, qu'une brasse et un quart. La « voûte extérieure, qui mettra la voûte intérieure à « l'abri des dégâts de la pluie, aura, par le bas, deux « brasses et demie d'épaisseur, prendra également la « forme pyramidale, et n'aura plus que deux tiers « de brasse d'épaisseur en arrivant à la lanterne. On « placera à chacun des huit angles un éperon, au « centre de chaque pan deux éperons, et, en outre, « au centre de chaque angle, à l'extérieur et à l'in- « térieur, deux autres éperons. Les deux voûtes s'é- « lèveront pyramidalement, en diminuant par égale « proportion jusqu'à l'ouverture de la lanterne. Puis « on établira autour des voûtes vingt-quatre éperons « et six arcs en pierres de macigno, solidement liées « par des barres de fer. Des chaînes de fer embrasse- « ront la voûte et les éperons. Avant de diviser les

« voûtes, on élèvera un massif de cinq brasses et un « quart de hauteur, et on travaillera aux éperons. « On disposera, en bas, deux rangs de pierre de ma- « cigno, en travers, qui serviront de support aux « deux voûtes. De neuf brasses en neuf brasses, dans « la hauteur des voûtes, seront des petites voûtes, « entre deux éperons, avec de grosses chaînes de « bois qui s'attacheront aux éperons destinés à sou- « tenir la voûte intérieure. Ces chaînes de bois seront « recouvertes de lames de fer pour pratiquer les « montées. Les éperons seront formés de pierres de « macigno et de pierre dure, ainsi que les huit pans « de la coupole liés aux éperons jusqu'à la hauteur « de vingt-quatre brasses. On continuera la bâtisse « en brique ou en pierre ponce, comme le jugera « bon celui qui sera chargé de l'entreprise, afin d'ob- « tenir toute la légèreté possible. A l'extérieur, on « fera deux galeries, l'une au-dessus et l'autre au- « dessous des lunettes, avec des parapets percés à « jour et hauts de deux brasses, dans le genre de « ceux des petites tribunes qui se trouvent plus bas. « Elles régneront sur une corniche bien ornée. La « galerie supérieure sera découverte. Les eaux de la « coupole arriveront à un conduit en marbre, large « d'un tiers de brasse, d'où elles tomberont sur un « pavé solide. On revêtira les huit angles de la su- « perficie de la coupole extérieure de côtes de marbre, « en observant toujours la forme pyramidale. On « construira les coupoles dans le mode qui vient « d'être indiqué, sans armature jusqu'à la hauteur « de trente brasses, ensuite on emploiera tels moyens

« que conseilleront les maîtres auxquels seront « confiés ces travaux. La pratique enseigne ce qu'il « y a de mieux à faire. » Le lendemain matin, Filippo porta ce mémoire au tribunal qui l'examina attentivement. Bien que ces juges fussent incapables de le comprendre, ils furent frappés de l'assurance avec laquelle Filippo proposait encore une fois le même système, comme si déjà il l'avait mis dix fois à exécution. Aucun autre architecte ne leur paraissant aussi sûr de son fait, ils résolurent, après s'être consultés, de lui donner la direction de l'entreprise. Ils approuvèrent tout; seulement ils auraient voulu savoir par expérience comment il entendait procéder pour élever sa voûte sans armature. La fortune vint satisfaire ce désir. Bartolommeo Barbadori ayant résolu de bâtir une chapelle à Santa-Felicità, en parla à Filippo qui la voûta sans armature. C'est la chapelle qui est à droite en entrant dans l'église. Elle renferme un bénitier sculpté par notre artiste. Dans le même temps, Filippo construisit une voûte semblable, pour Stiatta Ridolfi, près de la chapelle du maître-autel de San-Jacopo-sopr'-Arno. Les consuls et les intendants, rassurés par ces ouvrages et par le mémoire de Brunelleschi, le nommèrent enfin directeur des travaux de la coupole. Mais ils ne lui permirent cependant d'élever les constructions qu'à la hauteur de douze brasses, disant que, si cet essai tournait à bien, ils ne manqueraient pas de le laisser continuer. Cette dureté et cette défiance des consuls et des intendants auraient été certainement capables de rebuter Brunelleschi, s'il n'eût été con-

vaincu que lui seul pouvait conduire cette entreprise. L'amour de la gloire lui fit accepter cette proposition et prendre l'engagement de réussir. Son mémoire et son engagement furent copiés sur un registre où le provveditore inscrivait les noms des débiteurs et des créanciers de la fabrique. On assigna à Filippo le traitement que jusqu'alors on avait donné aux autres directeurs des travaux. Lorsque cette décision fut connue dans la ville, les uns l'approuvèrent, les autres la blâmèrent, car on rencontre toujours des imbéciles et des envieux.

Pendant que l'on rassemblait les matériaux nécessaires, les artisans et les citoyens complotèrent et se soulevèrent contre les consuls et les intendants. « Une si importante entreprise, disaient-ils, ne doit « pas être confiée à un seul architecte. On par« donnerait ce choix exclusif, s'il y avait disette « d'hommes de talent; mais ils abondent à Florence, « dont on veut compromettre l'honneur; car, s'il « survient quelque accident, la honte en rejaillira, « non-seulement sur les consuls, mais encore sur « toute la ville. D'ailleurs, ajoutaient-ils, il sera bon « de donner un collègue à Filippo, pour refréner « son ardeur immodérée. » A cette époque, les portes de San-Giovanni avaient mis Lorenzo Ghiberti en grand crédit. Ses amis étaient puissants; ils intriguèrent de telle sorte auprès des consuls et des intendants, qu'ils les décidèrent à associer leur protégé à Filippo, dont la renommée devenait menaçante. A cette nouvelle, notre artiste fut saisi d'une telle douleur et d'un tel désespoir, qu'il fut

sur le point de s'enfuir de Florence. S'il n'eût été reconforté par Donato et par Luca della Robbia, il n'aurait pu résister à toutes ces tracasseries. Combien est impie et cruelle la rage des envieux! Certes, il ne tint pas à eux que Filippo ne brisât ses modèles, ne brûlât ses dessins, et ne détruisît en une demi-heure le fruit de tant d'années de recherches et de travaux. Les intendants s'excusèrent auprès de lui, et l'exhortèrent à aller en avant, l'assurant qu'il serait toujours considéré comme l'inventeur et le seul auteur de la coupole. Néanmoins, ils allouèrent à Lorenzo un égal salaire.

Brunelleschi était presque découragé; il sentait qu'il aurait toute la peine, et qu'il lui faudrait partager la gloire de son invention avec Lorenzo. A la vérité, l'espérance d'écraser son rival le ranima, et il commença à mettre en œuvre son projet, tel qu'il l'avait décrit dans son mémoire. Bientôt il imagina de faire un modèle dont il confia l'exécution à un menuisier nommé Bartolommeo. Ce modèle, conçu selon l'exactitude rigoureuse des proportions de la coupole projetée, renfermait tous les détails les plus difficiles, les escaliers éclairés, les escaliers obscurs, les différentes ouvertures pour le jour, les portes, les chaînes, les éperons, et même une petite galerie. Lorenzo voulut en avoir connaissance. Sur le refus qu'il éprouva, il entra en colère et en entreprit un autre, de son côté, afin de paraître ne pas recevoir un salaire pour rien. Le modèle de Brunelleschi coûta cinquante livres et quinze sous, comme on le trouve consigné sur le registre de Migliore di

Tommasso, à la date du 3 octobre 1419. Ghiberti obtint trois cents livres pour son modèle, plus par faveur qu'à cause de l'utilité que pouvait en retirer la fabrique. Filippo souffrait cruellement de partager la gloire de son invention avec Lorenzo. Ces tourments, qui durèrent jusqu'en 1426, exerçaient un tel empire sur son esprit, qu'ils ne lui laissaient pas un instant de repos. Il rumina de nouveaux expédients pour se débarrasser complètement de son rival. Déjà la coupole était parvenue à douze brasses d'élévation, et il s'agissait d'exécuter les chaînes de pierre et de bois. Il voulut en conférer avec Lorenzo, pour tâter s'il avait songé à cette difficulté. Lorenzo y avait si peu réfléchi, qu'il lui répondit qu'il s'en remettait à lui comme à l'inventeur. Brunelleschi fut satisfait de cette réponse : il crut avoir trouvé enfin le moyen de l'écarter, et de prouver qu'il était loin de posséder l'intelligence que lui attribuaient ses amis, et de mériter la faveur dont il jouissait. Les travaux étaient arrêtés, les maçons attendaient qu'on leur commandât de commencer les voûtes et de les enchaîner. Il fallait alors établir des échafauds, pour que les manœuvres et les maçons pussent travailler sans danger; car on était arrivé à une telle hauteur, que l'homme le plus ferme se sentait pris de vertiges en regardant le pavé.

Mais le temps se passait, et Lorenzo et Filippo n'ordonnaient rien. Les maçons et les autres ouvriers ne tardèrent pas à murmurer. Ces pauvres gens, qui ne vivaient que du travail de leurs bras, craignaient que les deux architectes n'eussent pas le

courage d'aller en avant. Ils polissaient et repolissaient sans cesse ce qui était déjà fait, pour allonger la besogne.

Enfin, un matin, Filippo ne se rendit point sur le lieu du travail ; il s'enveloppa la tête de linges, se coucha, se fit chauffer des serviettes, et se plaignit de violentes coliques. A cette nouvelle, les ouvriers, qui ne pouvaient opérer sans ses instructions, s'adressèrent à Lorenzo Ghiberti. Celui-ci leur répondit qu'il fallait attendre les ordres de Filippo. « Eh ! ne sais-tu pas ce qu'il veut? » lui répliqua-t-on. — « Sans doute, dit Ghiberti ; mais je ne ferai rien « sans lui. » Il parlait ainsi pour s'excuser; car il n'avait pas vu le modèle de Filippo, et il ne lui avait jamais demandé quelles étaient ses intentions, afin de ne pas mettre à nu son ignorance. Pour gagner du temps, il ne donna que des paroles évasives. Depuis deux jours déjà, Filippo ne quittait pas son lit ; le provveditore et les maîtres-maçons allèrent le voir, et le supplièrent d'indiquer ce qu'on devait faire. « N'avez-vous pas Ghiberti ? s'écria-t-il, n'avez-« vous pas Ghiberti? Qu'il agisse un peu. » Il fut impossible d'obtenir de lui d'autre réponse. Alors des murmures s'élevèrent de tous côtés. On prétendait que Filippo gardait le lit, parce qu'il ne se sentait pas capable de construire la coupole, et parce qu'il se repentait d'être entré dans la lice. Ses amis le défendaient, en disant qu'il ne fallait accuser que la honte et le chagrin qu'il ressentait d'avoir Lorenzo pour collègue, et que d'ailleurs sa maladie était causée par l'excès de la fatigue.

En attendant, les travaux étaient arrêtés, les maçons, les tailleurs de pierre, restaient les bras croisés, et murmuraient contre Ghiberti : « Il est bon, « disaient-ils, pour recevoir son salaire; mais il ne « vaut rien lorsqu'il s'agit de se mettre en besogne. « Comment ferait-il si Filippo venait à manquer, « ou à demeurer longtemps malade? Et s'il est ma- « lade, n'est-ce pas la faute de Lorenzo ? »

Les intendants, se voyant dans ce mauvais pas, allèrent trouver Filippo. Après les compliments de condoléance, ils lui exposèrent dans quel désordre se trouvait la fabrique, et dans quel embarras les jetait sa maladie. « Eh ! Lorenzo n'est-il pas là? « s'écria Brunelleschi ; que ne fait-il, lui? Vous « m'étonnez, vraiment ! — Mais il ne veut rien « faire sans toi, répondirent les intendants. — Je « ferais bien sans lui, moi ! » répliqua Filippo. Dès qu'il eut lâché ces paroles à double entente, les intendants ne lui en demandèrent pas davantage. Ils se retirèrent, et comprirent que Brunelleschi n'avait pas d'autre maladie que celle de vouloir opérer seul. Ils envoyèrent donc ses amis le tirer du lit, et lui annoncer que leur intention était de destituer Lorenzo.

Malgré ces promesses, Filippo, qui savait combien étaient puissants les protecteurs de Ghiberti, résolut de frapper un dernier coup, de le couvrir d'ignominie, et de dévoiler complètement son ignorance. Il rassembla donc les intendants de la fabrique, et leur dit, en présence de Lorenzo : « Sei- « gneurs intendants, s'il nous était aussi facile de

« prolonger notre vie que de l'abréger, sans aucun « doute, beaucoup de choses qui restent impar- « faites arriveraient à fin. La maladie dont j'ai été « attaqué aurait pu m'enlever la vie, et arrêter « votre entreprise. Si le même accident, ce qu'à « Dieu ne plaise, arrivait encore à l'un de nous « deux, à Lorenzo ou à moi, il serait bon que rien « n'empêchât l'autre de travailler. Vos seigneuries « ont partagé le salaire entre nous deux; pourquoi « ne partageraient-elles pas également l'ouvrage? « Chacun alors montrerait ce qu'il sait, et serait « en position de se faire honneur auprès de la répu- « blique. Nous avons maintenant deux difficultés à « résoudre : la première consiste à élever, en dedans « et en dehors de la coupole, les échafauds néces- « saires pour que les maçons travaillent avec sûreté, « et pour recevoir les pierres, la chaux, les grues et « d'autres instruments semblables; la seconde con- « siste à établir, au-dessus des douze brasses déjà « construites, la chaîne qui doit lier les huit pans de « la coupole, de telle sorte que l'édifice reste stable « sous le poids qui le chargera. Que Lorenzo prenne « les échafauds ou la chaîne, ce qu'il croira le plus « facile; peu m'importe : je m'engage à conduire « facilement à bon terme ce qu'il me laissera. Ainsi, « on ne perdra plus de temps. »

Sous peine de se déshonorer, Lorenzo ne pouvait reculer. Bien que ce fût à contre-cœur, il choisit la chaîne, comme la chose la plus facile. Il comptait s'aider des conseils des maçons, et il se rappelait que, dans la voûte de San-Giovanni de Florence, il

se trouvait une chaîne de pierre dont il espérait se servir, sinon complètement, au moins en partie.

Filippo construisit les échafauds d'une manière si ingénieuse, qu'ils lui valurent les éloges de ceux qui jusqu'alors lui avaient été les plus contraires. On conserva dans l'œuvre de l'église les modèles de ces échafauds, qui présentaient autant de sécurité que la terre ferme.

Pendant ce temps, Lorenzo fit, avec beaucoup de difficultés, la chaîne de l'un des huit pans de la coupole. Lorsquelle fut achevée, les intendants la montrèrent à Filippo, qui ne leur en souffla mot. Mais il dit à ses amis qu'elle était insuffisante, qu'il fallait la mettre dans un autre sens, qu'elle était trop faible, et qu'elle serait tout aussi inutile que le salaire que l'on donnait à Lorenzo.

Dès que cet avis fut divulgué, Filippo fut requis d'expliquer la méthode qu'il aurait employée. Il produisit aussitôt les dessins et les modèles qu'il avait préparés à l'avance. Les intendants et les autres maîtres reconnurent la faute qu'ils avaient commise en favorisant Lorenzo, et, pour la réparer, ils nommèrent Filippo directeur en chef, et à vie, de l'édifice, et lui laissèrent la liberté entière de mener les choses à son gré. Le 13 août 1423, ils lui donnèrent cent florins qui, par acte passé chez Lorenzo Paoli, notaire de l'œuvre, devaient lui être payés annuellement et viagèrement par Messer Gherardo Corsini.

A dater de ce moment, Brunelleschi se consacra tout entier à la construction de la coupole. Rien

n'échappait à sa vigilance; on ne plaçait pas une pierre, qu'il ne l'eût examinée lui-même. Quant à Ghiberti, bien que vaincu et tant soit peu humilié, il sut encore tirer parti du crédit de ses amis, de telle sorte, qu'il conserva son traitement, en prouvant qu'on ne pouvait le congédier avant trois années révolues.

Pour les moindres choses, Filippo exécutait des dessins et des modèles, et, afin de simplifier les procédés de la bâtisse, inventait d'ingénieuses machines. Mais chaque jour il se voyait obligé de lutter contre les amis de Ghiberti, qui présentaient de nouveaux plans pour le contrecarrer. Tantôt c'était un certain Antonio de Vercelli, tantôt c'était un autre maître, qui venait l'ennuyer par son bavardage, son peu de savoir et sa maigre intelligence.

Les chaînes des huit pans de la coupole étaient terminées, et les travaux marchaient rapidement, lorsque les maçons, irrités des exigences de Filippo et cédant aux instigations de l'envie, formèrent un complot et déclarèrent qu'ils ne travailleraient plus si l'on n'augmentait leur salaire, qui déjà était plus élevé que d'ordinaire. Pour sortir de cet embarras qui contrariait fortement les intendants de la fabrique, Filippo renvoya tous ses ouvriers un samedi soir. Le lundi suivant, il employa dix Lombards qu'il dirigea lui-même en leur disant : Faites ceci, faites cela. Il les instruisit si bien en un seul jour, qu'ils continuèrent de travailler pendant plusieurs semaines. Les maçons révoltés ne tardèrent pas à se repentir de leur escapade et à supplier Filippo de leur par-

donner. Quelques jours se passèrent sans qu'il se laissât fléchir, et il ne consentit à les reprendre qu'en diminuant leur premier salaire. Ainsi leur complot tourna contre eux-mêmes.

Bientôt les rumeurs s'apaisèrent, et les gens de bonne foi avouèrent que peut-être aucun architecte ancien ou moderne n'égalait Brunelleschi. Il se concilia tous les suffrages dès qu'il eut exposé son modèle en public. On ne se lassait point d'admirer la rare intelligence avec laquelle il avait calculé les escaliers, les ouvertures pour le jour, les rampes et jusqu'aux moindres précautions. Il avait même pensé à tout ce qui était nécessaire pour établir des échafauds dans l'intérieur de la coupole, dans le cas où l'on voudrait plus tard l'orner de peintures et de mosaïques. Il avait ménagé avec art des conduits couverts et découverts pour l'écoulement des eaux, des évents pour la circulation de l'air, et pour que les tremblements de terre ne pussent nuire à l'édifice. On vit alors combien Filippo avait profité de ses études à Rome. Lorsque l'on considérait le système de la coupe des pierres, de leur liaison, et de l'équilibre des forces qui se combattaient pour s'accorder, on était, pour ainsi dire, effrayé du génie de notre architecte. Il n'y avait rien de si difficile qu'il ne sût rendre facile. Il imagina des machines formées de contrepoids et de roues, à l'aide desquelles un seul bœuf élevait des fardeaux que six paires de bœufs auraient à peine pu remuer. Les travaux étaient arrivés à une telle hauteur, que les ouvriers perdaient un temps précieux, et souffraient beaucoup de la chaleur lors-

qu'ils allaient boire et manger. Pour remédier à cet inconvénient, Filippo établit sur la voûte de l'église des cabarets où l'on vendait du vin et des vivres. Par ce moyen, personne ne quittait l'ouvrage avant la fin de la journée.

Plus les constructions avançaient, plus Brunelleschi sentait grandir son courage, et multipliait ses efforts. Il visitait lui-même les fourneaux où l'on préparait les briques, il examinait la terre, il la pétrissait, et dès que les briques étaient cuites, il les choisissait de la main avec une attention extrême. Il avait soin que les tailleurs de pierre n'employassent que des blocs purs et solides; il leur donnait des modèles en bois et en cire pour les guider dans leur coupe et leur assemblage. Il aidait également les forgerons. Ainsi il inventa les tourillons à tête et les pivots. Enfin il n'est sorte d'amélioration qu'il n'apportât à l'architecture qu'il conduisit à cette perfection que les Toscans ne connurent peut-être jamais.

Florence était heureuse de ces glorieux succès. L'an 1423, le quartier de San-Giovanni nomma Filippo membre du conseil des Signori, lorsque le quartier de Santa-Croce élut Lapo Niccolini gonfalonier de justice. Sur le registre des Priori, notre artiste se trouve noté sous le nom de Filippo Ser Brunellesco Lippi, qui dérive de celui de son aïeul Lippo, et non sous le sien qui était de' Lapi. Mais les registres des Priori offrent une foule de semblables exemples, et on sait, du reste, que c'était un usage généralement suivi à cette époque. Filippo exerça

cette place et plusieurs autres charges avec autant d'habileté que de sagesse.

Bientôt, les deux voûtes étant sur le point d'être terminées, il s'agit de mettre la dernière main à l'ouvrage. Dejà Brunelleschi avait exécuté à Rome et à Florence plusieurs modèles en terre et en bois qu'il tenait cachés. Il résolut d'achever d'abord la galerie, et il composa, à cet effet, divers dessins qui restèrent après sa mort dans l'œuvre de l'église, et qui depuis ont péri par l'incurie des préposés. De nos jours, on a construit la huitième partie environ de cette galerie; mais sur les conseils de Michel-Ange Buonarroti, on l'a abandonnée (5).

Filippo fit ensuite lui-même un modèle de la lanterne octogone, en harmonie complète avec la coupole et d'une beauté ravissante. Il y plaça l'escalier qui devait conduire à la boule, et personne ne s'en doutait, car il en avait caché l'ouverture à l'aide d'un petit morceau de bois. Ce projet réveilla l'envie qui dormait depuis quelque temps. Tous les maîtres florentins se mirent à produire des lanternes; il y eut même jusqu'à une femme de la maison Gaddi qui osa entrer en concurrence avec Filippo. Il se contenta de rire de cette folle présomption. Ses amis lui disaient qu'il ne devrait montrer son modèle à personne ; mais il leur répondait qu'un seul modèle était bon, et que tous les autres n'étaient propres qu'à allumer des fagots.

Tout en accordant de grands éloges au modèle de Filippo, on ne manquait pas de l'accuser d'être défectueux, parce que l'on n'apercevait pas d'escalier

pour monter à la boule. Quoi qu'il en fût, les intendants résolurent de lui confier l'exécution de la lanterne, pourvu qu'il montrât l'escalier. Aussitôt il enleva son petit morceau de bois, et montra qu'il avait pratiqué dans le diamètre du pilier un vide avec des étriers de bronze propres à servir d'échelle.

La mort empêcha Brunelleschi d'achever sa lanterne. Il recommanda dans son testament de la faire exactement d'après son modèle et les instructions qu'il laissait par écrit; et il assurait que si l'on s'en écartait et que si l'on n'avait soin de la charger des blocs de marbre les plus pesants, l'édifice ne pourrait éviter une ruine certaine. Avant de mourir, il eut la satisfaction de voir son ouvrage presque entièrement terminé.

Lorsqu'on eut rassemblé tous les marbres qui devaient entrer dans la construction de la lanterne, on s'écria que la voûte ne pourrait supporter cet énorme fardeau; beaucoup de gens pensaient que c'était vouloir tenter Dieu, et que c'était déjà un grand bonheur d'avoir été aussi loin. Filippo se moquait de ces craintes, et n'en suivait pas moins ses projets. Il ne perdit jamais de temps à méditer, à préparer, à prévoir une foule de minuties, tant que l'on n'eut pas bâti tous les arcs des tabernacles; et du reste, comme nous l'avons dit, il avait laissé des modèles et des renseignements par écrit.

Pour juger de la beauté de cette coupole, il suffit de la regarder. Du sol de l'église jusqu'à l'œil de la lanterne on compte cent cinquante - quatre brasses. La lanterne a trente-six brasses de hauteur,

la boule de cuivre quatre brasses, et la croix huit brasses : ce qui donne en tout deux cent deux brasses. Jamais les anciens n'ont construit d'édifice aussi élevé ; aucun de leurs monuments ne lutte avec le ciel comme cette coupole que l'on confond souvent avec les montagnes qui entourent Florence. Le ciel semble vraiment lui porter envie, car il ne cesse de lui lancer ses foudres (6).

Tout en s'occupant de ces travaux, Brunelleschi donna ses soins à de nombreuses entreprises que nous allons passer en revue.

Il fit de sa propre main le beau modèle du chapitre de Santa-Croce de Florence (7), pour les Pazzi ; et celui de la maison des Busini, assez vaste pour loger deux familles. On lui doit également le modèle de la maison et de la loge degl' Innocenti, dont la voûte fut exécutée sans armature, méthode universellement adoptée aujourd'hui. Brunelleschi ayant été appelé à Milan par le duc Filippomaria pour tracer les plans d'une forteresse, confia à son ami Francesco della Luna le soin de diriger les constructions degl'Innocenti. Francesco chargea d'ornements une architrave, ce qui est contraire aux règles de l'architecture. Brunelleschi, à son retour, lui reprocha cette erreur. Francesco tâcha de s'excuser en disant qu'il avait imité ce qu'il avait vu dans le temple de San-Giovanni qui est antique. « Il « n'y a que cette incorrection dans ce monument, « lui répliqua Brunelleschi, et tu la mets précisément « en œuvre. » On a conservé pendant plusieurs années le modèle degl' Innocenti dans la salle de la

corporation de Por-Santa-Maria, parce qu'on en avait besoin pour achever l'édifice; mais maintenant il a disparu.

Cosme de Médicis chargea notre artiste de bâtir l'abbaye des chanoines réguliers de Fiesole. Ce monastère réunit à la grâce et à la magnificence le mérite de distributions spacieuses et commodes. On peut en dire autant de la sacristie et de l'église qui est élevée, bien aérée, et dont les voûtes sont *a botte*. Filippo profita habilement du site occupé par cette abbaye, sur une montagne, pour placer dans les constructions inférieures les caves, les lavoirs, les fours, les écuries, les cuisines, les bûchers et d'autres dépendances utiles. Il obtint ainsi une assiette de niveau pour le reste de l'édifice où il put établir, sur le même plan, les loges, le réfectoire, l'infirmerie, le noviciat, le dortoir, la bibliothèque, et, en un mot, toutes les pièces principales d'un monastère. Les dépenses occasionnées par ces travaux furent entièrement supportées par le magnifique Cosme de Médicis, autant par amour de la religion chrétienne que par amitié pour Don Timoteo de Vérone, savant prédicateur de cet ordre, dont les entretiens lui plaisaient de telle sorte, qu'afin d'en jouir tout à son aise, il se réserva dans le couvent plusieurs appartements. Cet édifice coûta à Cosme cent mille écus, ainsi que l'indique une inscription.

Brunelleschi donna ensuite les plans de la forteresse de Vico Pisano et de celle du port de Pesaro. Les fortifications de Ponte-a-Mare, les deux citadelles de Pise appelées l'une la Vecchia et l'autre la

Nuova et les deux tours du pont sont également de lui. De retour à Milan, il fit beaucoup de dessins pour le duc et pour la cathédrale de la ville.

A cette époque, on avait commencé à Florence l'église de San-Lorenzo, sous la direction d'un prieur qui se piquait d'être connaisseur et bon architecte. Déjà on travaillait aux pilastres de briques, lorsque Jean de Médicis, qui avait promis de construire à ses frais la sacristie et une chapelle, invita, un matin, Filippo à déjeuner, et lui demanda son avis sur la nouvelle église. Filippo, vivement pressé, ne put dissimuler les fautes commises par le prieur, homme plus versé dans les lettres que dans les arts du dessin. Jean de Médicis demanda alors à Filippo s'il se sentait capable de faire mieux. Celui-ci répondit : « Sans aucun doute, et je suis étonné que vous ne « mettiez pas en avant quelques milliers d'écus pour « hâter l'achèvement de cette belle entreprise dont « vous êtes le chef. Je suis convaincu que votre « exemple ne tarderait pas à être imité par de nobles « citoyens qui n'épargneront rien pour élever les « chapelles où se trouveront leurs sépultures. Les « édifices seuls peuvent transmettre notre mémoire « aux siècles les plus reculés. » Animé par ces paroles, Jean de Médicis résolut de bâtir la sacristie, la grande chapelle et tout le corps de l'église, bien qu'il ne fût aidé que par sept familles dont voici les noms : Rondinelli, Ginori della Stufa, Neroni, Ciai, Marignolli, Martelli et Marco di Luca. On s'occupa d'abord activement de la sacristie. Le reste de l'église avança peu à peu. Par la suite, les dimensions

de l'église permirent de concéder plusieurs chapelles à divers citoyens de la paroisse.

A peine la voûte de la sacristie était-elle terminée, que Jean de Médicis mourut. Son fils Cosme ordonna de continuer cet ouvrage. C'était la première fois qu'il faisait bâtir, et il y prit tant de goût que jusqu'à la fin de sa vie il ne cessa de se donner ce plaisir. Il poussait les travaux plus chaleureusement que son père, et pendant que l'on commençait une chose, il en faisait finir une autre. Ces occupations n'étaient pour lui que des passe-temps agréables. Grâce à sa sollicitude, Filippo conduisit à bonne fin la sacristie; Donato l'enrichit de statues, et sculpta les portes de bronze et les ornements de pierre des petites portes. Cosme plaça la sépulture de son père sous une grande tablette de marbre, soutenue par quatre balustres au milieu de la sacristie qui sert de vestiaire aux prêtres. Dans le même lieu, il renferma les tombeaux de sa famille, en ayant soin de séparer ceux des hommes de ceux des femmes. Dans un coin de l'une des deux petites chambres entre lesquelles se trouve l'autel de la sacristie, il établit un puits et un lavoir. Autrefois, Jean de Médicis avait voulu mettre le chœur au-dessous de la tribune; mais Cosme, sur le conseil de Filippo, changea ce plan, et agrandit la chapelle principale de manière que l'on pût y disposer le chœur tel qu'on le voit aujourd'hui. Lorsque ces travaux furent terminés, on eut encore à construire la tribune du milieu et le reste de l'église, qui ne furent voûtés qu'après la mort de Brunelleschi.

Cette église a cent quarante-quatre brasses de longueur. On y rencontre beaucoup d'incorrections: par exemple, les pilastres qui sont sur les marches ont leurs bases plus élevées que celles des colonnes qui sont sur le même niveau, ce qui produit un très-mauvais effet. Du reste, on doit accuser de ces défauts les architectes qui succédèrent à Filippo. En gâtant cet édifice et ceux qu'il laissa inachevés et qui tombèrent entre leurs mains, ils essayèrent de se venger des sonnets satiriques qu'il avait lancés contre leurs modèles.

Brunelleschi traça lui-même les plans et construisit une partie de la maison canoniale des prêtres de San-Lorenzo. Le cloître a cent quarante-quatre brasses de longueur.

A peu près vers ce temps, Cosme de Médicis chargea Filippo de lui présenter le modèle d'un magnifique palais qu'il voulait bâtir sur la place, en face de San-Lorenzo. Filippo remercia la fortune qui lui offrait enfin l'occasion de satisfaire l'ardent désir que depuis plusieurs années il avait de construire un palais. Il consacra tous ses soins à cet ouvrage; mais son projet parut trop vaste et trop somptueux à Cosme de Médicis qui n'osa l'entreprendre, moins à cause de la dépense que dans la crainte d'exciter l'envie de ses compatriotes. De dépit, Brunelleschi brisa son modèle en mille pièces. Plus tard, Cosme se repentit de ne pas l'avoir mis à exécution, car il savait apprécier notre artiste : il avouait n'avoir jamais rencontré dans aucun homme un esprit aussi intelligent et une âme aussi élevée (8).

Pour la noble famille des Scolari, Brunelleschi fit ensuite le modèle du temple degli Angeli, qui resta imparfait parce que les Florentins appliquèrent l'argent destiné à cet édifice aux besoins de la ville, ou, selon d'autres, aux frais de la guerre contre les Lucquois, qui déjà avaient absorbé les sommes laissées par Niccolo da Uzzano pour ériger la Sapienza, comme nous l'avons dit ailleurs. Le temple degli Angeli aurait été un des monuments les plus précieux de l'Italie, si l'on en juge par ce qui subsiste encore. Nous conservons dans notre recueil le plan de cet édifice et plusieurs autres dessins de la main de Brunelleschi.

Hors de la porte San-Niccolo, dans un endroit appelé Ruciano, Filippo bâtit, pour Messer Luca Pitti, un riche palais qui était bien loin d'égaler en grandeur et en magnificence celui qu'il commença à Florence pour le même citoyen, et qu'il conduisit jusqu'au second étage. Les portes de ce dernier palais ont seize brasses de hauteur et huit de largeur. Les fenêtres du premier et du second étage sont entièrement semblables aux portes; les voûtes sont doubles, et, en un mot, tout l'édifice est tel, qu'on ne saurait imaginer une plus belle et plus splendide architecture.

La construction de ce palais fut confiée aux soins de Luca Fancelli, architecte florentin, qui présida également à l'exécution de plusieurs autres travaux de Filippo et de la grande chapelle de la Nunziata, à Florence, dont le modèle avait été donné à Ludovico Gonzaga par Leon-Battista Alberti. Luca Fan-

celli, ayant été appelé par Ludovico Gonzaga à Mantoue, laissa de nombreux ouvrages dans cette ville, s'y maria, y vécut et y mourut. On y rencontre encore ses descendants qui, de son nom, s'appellent Luchi (9).

Il y a peu d'années, l'illustrissime signora Leonora de Toledo, duchesse de Florence, acheta par le conseil de son mari, l'illustrissime duc Cosme, le palais Pitti, dont elle se plut à augmenter tellement les dépendances, qu'il possède aujourd'hui un énorme jardin qui s'étend sur la plaine, la côte et la montagne. Ce jardin est rempli d'arbres de toutes sortes et orné de bosquets agréables, de gazons toujours verts, d'eaux, de fontaines, de canaux, de viviers, d'espaliers et d'une foule d'autres choses que je n'essaierai pas de décrire; car on ne peut se rendre compte de leur beauté qu'en les voyant (10). Ce palais semble avoir été construit par Messer Luca Pitti, sur les dessins de Brunelleschi, tout exprès pour le duc Cosme. Son excellence illustrissime ne pouvait trouver un palais plus digne de sa puissance et de sa grandeur. Messer Luca fut empêché par les travaux de l'état de le terminer; et ses héritiers, faute d'argent, furent obligés, afin qu'il ne tombât point en ruines, de le vendre à la duchesse Leonora. Cette princesse ne cessa jamais d'y faire travailler, mais non de telle sorte que l'on doive espérer de le voir achevé de si tôt. Il est vrai que si elle eût vécu, elle était disposée, comme je l'ai appris, à y dépenser 40,000 ducats en un an, pour le conduire sinon à fin, du moins à bon terme.

Le modèle de Brunelleschi ayant été perdu, son excellence a ordonné à Bartolommeo Ammanati, habile sculpteur et architecte, d'en faire un autre, d'après lequel on a déjà construit presque entièrement l'intérieur de la cour d'ordre rustique, comme l'extérieur de l'édifice. Il est difficile de comprendre comment Brunelleschi a osé entreprendre une aussi vaste entreprise. La distribution intérieure du palais n'est pas moins belle que la façade. Les collines environnantes présentent un coup d'œil ravissant; mais, pour être bref, je m'arrête en répétant qu'on ne peut se figurer les merveilles que renferme ce palais, supérieur à tout autre édifice royal (11).

Dans le même temps, Filippo montra son talent, comme mécanicien, dans les pieuses représentations du Paradis et de l'Annonciation que, selon un antique usage, on donnait à San-Felice de Florence. Ce spectacle était vraiment merveilleux. Au milieu d'une gloire immense, on voyait se mouvoir des personnages vivants sur lesquels jetaient beaucoup de variété une foule de lumières alternativement couvertes et découvertes avec une extrême promptitude. Je vais donner des détails précis sur cette machine qui n'existe plus, ainsi que celle del Carmine qui par sa pesanteur fatiguait les arbalétriers qui soutiennent le toit. Bientôt on aurait perdu tout souvenir de cette ingénieuse machine; car les hommes qui l'ont vue, et qui auraient pu en parler savamment, ont disparu, et on ne doit pas s'attendre à la voir rétablir; le couvent de San-Felice, alors occupé par les Camaldules, appartenant maintenant aux religieuses

de San-Pier-Martire. Filippo avait donc disposé, entre deux des pièces de bois qui servaient de support au toit de l'église, un demi-globe, en forme d'écuelle ou de plat à barbe renversé, composé de planches légères assujetties par une étoile de fer retenue par un grand anneau de même métal. Tout cet appareil était suspendu à une forte poutre de sapin, garnie de ferrements solides et mise en travers des arbalétriers du toit. Au bas et dans l'intérieur du demi-globe, se trouvaient des dés en biais sur chacun desquels on plaçait un enfant de douze ans environ, que l'on attachait à un crampon de fer, afin qu'il ne pût tomber quand même il l'aurait voulu. Les enfants, au nombre de douze, avaient des ailes et des cheveux dorés. Ils figuraient des anges, et lorsqu'ils se prenaient l'un l'autre par la main, ils semblaient danser. Le mouvement de rotation imprimé au demi-globe ajoutait au prestige. Au-dessus de ces anges, trois guirlandes de lumières ajustées dans de petites lanternes produisaient l'effet d'étoiles. Les consoles étaient entourées de coton, en guise de neige. De l'anneau du demi-globe sortait une énorme barre de fer armée d'un autre anneau auquel pendait une petite corde que l'on amenait, à volonté, jusqu'à terre, comme nous le dirons tout-à-l'heure. La barre de fer avait huit branches dont chacune était terminée par une tablette de la grandeur d'un tailloir, et sur laquelle se tenait un enfant de neuf ans environ, bien attaché à une barre de fer soudée dans le haut de la branche, mais de manière à lui permettre de se tourner de tous côtés. Ces

huit enfants, au moyen du jeu d'une grue, descendaient à huit brasses au-dessous du toit, de façon qu'ils laissaient voir les anges qui occupaient l'intérieur du demi-globe. Au milieu des huit enfants, que l'on appelait le bouquet d'anges, était une mandorla[1] en cuivre remplie de petites lanternes qui disparaissaient quand on touchait un ressort, et qui reparaissaient allumées dès qu'on lâchait le ressort. Une fois le bouquet d'anges en place, la mandorla, attachée à la petite corde dont nous avons parlé plus haut, venait doucement, à l'aide d'une grue, s'emboîter dans un trou pratiqué au milieu du théâtre où devait se passer la scène principale. Sur le théâtre s'élevait une estrade à quatre degrés, sous laquelle était caché un homme qui arrêtait avec un bouton la mandorla aussitôt que celle-ci était arrivée. Dans l'intérieur de la mandorla était un jeune homme de quinze ans environ, sous la figure d'un ange. Un cercle de fer, soudé à une barre fixée dans le bas de la mandorla, lui entourait le corps et l'empêchait de tomber. La barre était composée de trois morceaux qui entraient facilement l'un dans l'autre, lorsque l'ange s'agenouillait. En arrêtant la mandorla avec un bouton, comme nous l'avons déjà dit, l'homme caché sous l'estrade détachait, au même instant, la barre de fer qui retenait l'ange. Celui-ci, s'avançant sur le théâtre, saluait la Vierge, lui annonçait sa mission divine, et rentrait ensuite dans la mandorla qui remontait à sa première place, dès que l'homme de l'estrade avait rattaché la barre de l'ange et dé-

[1] Plaque de forme rhomboïdale.

boutonné la mandorla. Alors éclataient les chants de tous les anges, et l'on croyait voir l'image du paradis. Une musique ravissante et, près du globe, Dieu le Père environné d'anges contribuaient à rendre l'illusion plus frappante. Afin de pouvoir ouvrir et fermer le ciel, Filippo avait fait deux grandes portes, dont chacune avait cinq brasses carrées. Elles étaient arrangées de telle sorte qu'il suffisait d'une simple corde pour les ouvrir ou les fermer. Elles servaient, pour ainsi dire, à deux fins : quand on les tirait, elles produisaient un bruit semblable aux roulements du tonnerre; et quand elles étaient fermées, elles cachaient les préparatifs de la représentation. Les uns attribuent ces inventions et d'autres du même genre à Brunelleschi, les autres prétendent qu'elles étaient déjà connues depuis longtemps. Quoi qu'il en soit, il nous a paru convenable de décrire ces appareils dont l'usage s'est entièrement perdu (12).

Revenons à Filippo. Sa renommée s'était tellement accrue que de tous les côtés on lui demandait des dessins et des modèles (13). Le marquis de Mantoue, entre autres, désirait vivement le posséder. Il écrivit à la seigneurie de Florence, qui le lui envoya. L'an 1445, Filippo se rendit donc auprès de ce prince. Il lui donna les dessins des digues du Pô et de divers ouvrages. Le marquis de Mantoue l'accabla de faveurs. Il répétait souvent que Florence était aussi digne de compter Filippo au nombre de ses citoyens, que celui-ci d'avoir une si noble ville pour patrie.

A Pise, notre artiste montra sa supériorité dans l'art des fortifications, sur le comte Francesco Sforza et sur Niccolò, Pisan, qui lui dirent que, si chaque état avait un homme semblable à lui, on n'aurait plus besoin d'armes pour se défendre.

A Florence, Filippo fit le dessin de la maison Barbadori, près de la tour de' Rossi, dans le bourg de San-Jacopo; mais il ne fut pas mis à exécution. On lui doit également le dessin de la maison Giuntini, sur la place d'Ognissanti.

Les capitaines guelfes de Florence avaient chargé Francesco della Luna de bâtir un édifice où devait se trouver la salle de leur conseil. Francesco avait à peine élevé les constructions de dix brasses hors de terre, que déjà il était tombé dans les plus lourdes erreurs. On eut recours à Filippo, qui sut ramener ce palais à cette beauté et à cette magnificence que nous admirons aujourd'hui. Mais il eut souvent à lutter contre Francesco della Luna qui avait de nombreux protecteurs.

Du reste, pendant toute sa vie, Filippo fut forcé de combattre, tantôt celui-ci, tantôt celui-là. Il n'y a sorte de tracasseries auxquelles il ne fut en butte. Il rencontra des gens qui allèrent même jusqu'à tenter de se faire honneur de ses propres dessins. Aussi arriva-t-il à cacher soigneusement tous ses projets, et à ne plus se fier à personne.

La salle du palais ne sert plus maintenant aux capitaines guelfes. Par l'ordre du duc Cosme, on y conserve à présent les précieux papiers de l'hôtel-de-ville, qui avaient été fortement endommagés par

l'inondation de 1557. Les capitaines occupent une autre salle du palais, à laquelle conduit un commode escalier construit par Giorgio Vasari, qui, de plus, a fait poser, d'après les dessins de Filippo, un plafond à compartiments carrés, soutenu par des pilastres cannelés en pierre de macigno.

Pendant un carême, Messer Francesco Zoppo, prédicateur fort en vogue, recommanda à la libéralité des fidèles le couvent de Santo-Spirito de Florence, et surtout l'église qui, peu de temps auparavant, avait été la proie des flammes. Les chefs du quartier, Lorenzo Ridolfi, Bartolommeo Corbinelli, Neri di Gino Capponi, Goro di Stagio Dati, et d'autres citoyens, ayant obtenu de la seigneurie la permission de rebâtir l'église de Santo-Spirito, choisirent pour provveditore Stoldo Frescobaldi, à la famille duquel appartenait la chapelle du maître-autel. Stoldo déploya le plus grand zèle pour hâter les constructions. Avant même que l'on eût taxé ceux qui possédaient des chapelles et des sépultures dans l'église, il avança de sa bourse plusieurs milliers d'écus qui lui furent remboursés plus tard.

Filippo fut chargé de faire un modèle avec toutes les distributions qui conviennent à un temple chrétien. Il voulait changer complètement le plan de l'édifice, et amener la place jusqu'à l'Arno, afin que la magnificence de ce monument ne pût échapper à la vue des gens qui viendraient de Gènes, de la Riviera, de Lunigiana, de Pise et de Lucques; mais il ne put réaliser ce désir, parce que plusieurs citoyens s'opposèrent à ce qu'on détruisît leurs maisons.

Filippo présenta ensemble le modèle de l'église et celui de l'habitation des religieux, qui a été mis à exécution tel que nous le voyons aujourd'hui. L'église a cent soixante et une brasses de longueur, et cinquante-quatre de largeur. Ses colonnes et ses autres ornements sont d'une grâce et d'une richesse inimaginables. Ce serait le temple le plus parfait de la chrétienté, s'il n'eût été frappé par la main maudite des ignorants, qui parviennent presque toujours à gâter les plus belles choses. Bien que l'on n'ait pas exactement observé le modèle de Brunelleschi, ce temple n'est pas moins le mieux distribué que je connaisse. Il renferme quelques défauts que l'on attribue à notre artiste. Je les passerai sous silence; car il est présumable qu'il les aurait évités, s'il eût présidé lui-même à l'achèvement de cet édifice qui, malgré cela, témoigne puissamment de l'immensité de son génie (14).

Filippo était d'un caractère vif et enjoué. Il lui échappait souvent des mots fort spirituels. Lorenzo Ghiberti avait acheté à Monte-Morello le domaine de Lepriano, qu'il ne tarda pas à vendre, s'étant aperçu que les frais d'entretien surpassaient de plus du double les revenus de cette propriété. Quelque temps après, on demanda à Filippo en quoi Lorenzo avait donné la meilleure preuve de génie : « En vendant Lepriano, » répondit notre artiste.

Le 16 avril 1446, Brunelleschi rendit son âme à Dieu. Il mérita, par ses rudes travaux, un nom honoré sur cette terre, et une place glorieuse dans le ciel.

Sa perte fut sensible à sa patrie, qui rendit plus de justice à son mérite après sa mort que pendant sa vie.

On lui fit de magnifiques funérailles à Santa-Maria-del-Fiore, quoique la sépulture de sa famille fût dans l'église de San-Marco, sous la chaire, du côté de la porte, à l'endroit où l'on voit deux feuilles de figuier et des ondes vertes sur un fond d'or, armes de ses ancêtres, qui étaient originaires de Ficaruolo, château situé sur le Pô, en Ferrarais.

Brunelleschi fut profondément regretté par ses amis, et surtout par les plus pauvres, auxquels ses secours ne manquèrent jamais. Ainsi, en vivant chrétiennement, il laissa au monde un vif souvenir de sa bonté et de ses vertus.

Selon moi, il peut être regardé comme le plus habile architecte qui ait existé depuis les Grecs et les Romains. Il mérite d'autant plus nos éloges, que, de son temps, la manière tudesque était vénérée en Italie, et pratiquée par les anciens artistes, ainsi que le démontrent une foule d'édifices. Il retrouva les corniches antiques, et mit en honneur les ordres toscan, corinthien, dorique et ionique.

Brunelleschi eut un élève connu sous le nom de Buggiano, qui fit le bénitier de la sacristie de Santa-Reparata, orné d'enfants qui lancent de l'eau. Buggiano sculpta également le buste en marbre qu'on voit à Santa-Maria-del-Fiore, sur le tombeau de son maître, placé près de la porte, en entrant, à droite dans l'église.

Les Florentins, pour honorer Brunelleschi après

sa mort, autant qu'il avait lui-même honoré Florence pendant sa vie, gravèrent sur sa tombe les épitaphes suivantes :

D. S.

Quantum Philippus architectus arte dedalea valuerit, cum hujus celeberrimi templi mira testudo, tum plures aliæ divino ingenio ab eo adinventæ machinæ documento esse possunt. Quapropter ob eximias sui animi dotes singularesque virtutes XV kal. Maias anno MCCCCXLVI ejus B. M. corpus in hâc humo subposita grata patria sepeliri jussit (15).

Philippo Brunellesco
Antiquæ architecturæ instauratori
S. P. Q. F.
Civi suo benemerenti.

Gio-Battista Strozzi y ajouta ce quatrain :

Tal sopra sasso sasso
Di giro in giro eternamente io strussi,
Che così passo passo
Alto girando al ciel mi ricondussi.

Parmi les nombreux élèves de Brunelleschi, qu'il serait trop long de passer en revue, on distingue Domenico de Lugano, Geremia de Crémone, Simone, Antonio et Niccolò de Florence. Geremia de Crémone travailla habilement le bronze, de compagnie avec un Esclavon qui exécuta une foule d'ouvrages à Venise. Simone, après avoir fait la Madone d'Orsanmichele, pour la corporation des apothicaires, mourut à Vicovaro, au moment où il venait d'entreprendre un grand travail pour le comte de

Tagliacozzo. Antonio et Niccolò de Florence jetèrent un cheval en bronze, à Ferrare, l'an 1461, pour le duc Borso.

Brunelleschi eut le malheur de rencontrer toujours de puissants obstacles, et de ne point conduire à fin plusieurs édifices qui, même après sa mort, restèrent inachevés. Il est surtout regrettable qu'il n'ait pu terminer, comme nous l'avons vu, le temple degli Angeli qui, après avoir coûté trois mille écus, fut abandonné, parce que l'argent destiné à le construire fut entièrement dissipé. Nous avons dit, dans la biographie de Niccolò da Uzzano, que l'artiste qui veut laisser de soi quelque souvenir doit opérer pendant sa vie et ne se fier à personne. Cela peut s'appliquer à une foule d'édifices commencés par Filippo Brunelleschi (16).

Avant de nous livrer à l'appréciation de l'œuvre de Santa-Maria-del-Fiore, où le génie de Filippo Brunelleschi sut allier d'une manière si puissante et si heureuse le sentiment artistique de l'antiquité au sentiment religieux du moyen-âge, il ne sera peut-être pas hors de propos de dire quelques mots sur les édifices sacrés des païens, et d'indiquer les différences introduites dans leur forme par le culte chrétien, et les causes auxquelles on doit les attribuer.

Les temples du christianisme sont bien loin d'éga-

ler en étendue ceux du paganisme : voilà ce que l'on trouve dans la plupart des livres qui traitent des monuments consacrés à la divinité par les deux religions. Les descriptions emphatiques des historiens et des voyageurs, et les restaurations menteuses de nos architectes, auxquelles préside exclusivement l'envie de briller, ne contribuent pas médiocrement à accréditer cette erreur. A les en croire, chaque autel autrefois dédié à Vénus, à Hercule, à Mars, à Flore, à Vesta, aux Grâces et aux autres habitants de l'Olympe, était inévitablement accompagné de l'*area,* énorme terrain où se tenaient les marchands qui vendaient les bœufs, les taureaux, les brebis, les oiseaux et, en un mot, toutes les denrées nécessaires aux sacrifices, aux libations, aux offrandes. Puis, une fontaine destinée à purifier les victimes et les sacrificateurs précédait l'*atrium,* cour immense entourée de portiques et conduisant au *vestibulum,* d'où l'on entrait dans la *cella,* qui renfermait la statue du dieu, les trépieds, les candélabres, etc., et comprenait la *basilica,* l'*aditum,* la *tribuna,* le *penetrale* et le *sacrarium.* Le malheur est que, pour contenir ces fantastiques édifications, il faudrait développer au centuple l'enceinte de Rome et d'Athènes. Soixante temples étaient à l'aise sur le Capitole qui serait trop étroit pour la seule basilique de Saint-Pierre. Une multitude de temples entremêlés de colonnes rostrales, de fontaines, de statues équestres, d'arcs de triomphe, n'occupaient que la moitié du Forum. Les uns avaient tout au plus un petit portique sou-

tenu par deux, quatre ou six colonnes. Aucune décoration extérieure ne distinguait les autres des maisons des citoyens. L'an 662 de la fondation de Rome, le temple de Jupiter Férétrien, écrit Pline, n'avait que quinze pieds de longueur. Si l'on passe aux principaux temples de Rome, qui étaient celui de la Paix, celui de Jupiter Capitolin et le Panthéon, il est facile de se convaincre qu'ils le cèdent de beaucoup à presque toutes nos églises [1]. Les temples de Vesta et de la Fortune virile, que l'on rangeait entre les plus célèbres par leur grandeur, n'auraient pas couvert, tous les deux réunis, la superficie du Panthéon. De combien de lieues les Romains n'auraient-ils pas reculé leurs murailles, ou combien de palais, de thermes, de cirques, de basiliques, de rues et de places, n'auraient-ils pas supprimés, s'ils eussent suivi, pour leurs temples, les plans restaurés et considérablement augmentés de nos architectes? Parmi un millier de précieuses bévues de ce genre, commises par les maîtres de la science moderne, nous citerons la moindre, qui sera encore bien suffisante pour donner la mesure de l'autorité que l'on doit accorder à des travaux dont le plus léger tort est de faire accepter aux hommes inattentifs ou peu clairvoyants d'affreux contre-bon-sens pour des œuvres consciencieuses, pour des œuvres de vérité et de génie. Palladio, l'oracle infaillible de nos académies græco-romaines, le chef de l'école des modernes, comme l'appelle

[1] Voyez *Parallèle des édifices anciens et modernes*, par Durand.

M. Quatremère de Quincy, Palladio ayant entrepris de restaurer le temple d'Antonin et de Faustine, imagina de l'enrichir d'un superbe portique périptère, dont le seul inconvénient fut de chasser complètement de son domaine le temple de Remus, et de boucher le passage aux triomphateurs qui, pour arriver au Capitole, gravissaient la voie Sacrée, et aux prêtres qui, aux ides de chaque mois, allaient processionnellement par le même chemin au temple de Jupiter. Si l'addition d'un simple portique bouleverse, d'une manière si fatale, tout un quartier de Rome, comment consentir de gaîté de cœur à ce que nos ingénieux costumiers achèvent de défigurer et de rendre méconnaissable la ville éternelle, en affublant de l'*area*, de l'*atrium*, de la *basilica*, de l'*aditum*, de la *tribuna*, du *penetrale* et du *sacrarium*, plusieurs centaines d'élégantes petites chapelles où l'on sacrifiait, non cent taureaux ou cent génisses, mais un coq ou une colombe, et dont l'entrée était permise, non au peuple, à l'armée et au sénat, mais uniquement au prêtre ou à la prêtresse, qui disparaissait avec son Dieu et sa victime dans la fumée d'un grain d'encens. Enfin, si nous visitons les campagnes de l'Attique, du Péloponèse et des îles adjacentes, avec Pausanias, nous rencontrons une foule de petits édifices auxquels nous ne saurions quelle destination assigner, si notre compagnon de voyage ne nous apprenait que ce sont des temples. La plupart, dépourvus de tout ornement, sont construits en briques. Ceux-ci n'ont pas de toit; ceux-là ont une

couverture de chaume, les plus riches une voûte peinte ou sculptée à peu de frais.

Quelques personnes peut-être nous accuseront d'ignorance, d'exagération ou de mauvaise foi. N'avez-vous jamais entendu parler, nous diront-elles, ou ne tenez-vous, à dessein, aucun compte des fameux temples de Diane à Éphèse, de Sérapis à Alexandrie, de Jupiter Olympien à Delphes, de la Fortune à Preneste, et de tant d'autres qui avaient plusieurs stades de circuit? Il faut se garder de confondre ces temples, répondrons-nous, avec leurs accessoires, avec leurs entourages. Les palais, les bibliothèques, les gymnases, les bains, les colléges, les galeries, les terrasses qui les environnaient, formaient autant de parties indépendantes l'une de l'autre et surtout du sanctuaire de la divinité. Leur agrégation constituera, si l'on veut, une ville sacrée, mais non un temple. Ces divers monuments n'appartenaient pas plus au temple, autrement dit à l'habitation du dieu, que la colonnade circulaire du Bernini à Saint-Pierre de Rome, que le château de Versailles à sa chapelle, que le palais de l'archevêque de Paris à Notre-Dame, que la bibliothèque Sainte-Geneviève à l'église de la bergère de Nanterre.

Si les païens donnèrent une médiocre étendue à leurs temples, comme les faits l'attestent; si au contraire les chrétiens exigèrent les plus vastes dimensions pour leurs églises, comme l'on en a mille preuves frappantes sous les yeux, quelles causes déterminantes assignerons-nous à chacun de ces systèmes? Justifierons-nous le parti pris des païens par

la préférence qu'ils accordèrent aux colonnes, et celui des chrétiens par l'usage presque exclusif qu'ils firent des pilastres. Ces motifs nous paraissent futiles et sans valeur, bien qu'ils aient été sérieusement émis et soutenus par plusieurs écrivains. « Les an-« ciens, dit l'un d'eux, n'employèrent jamais le pi-« lastre comme partie principale d'un corps d'archi-« tecture, parce qu'en matière d'édifices publics, il « n'y a de *vraie, de belle architecture,* que celle où il « y a des colonnes, où les colonnes portent l'enta-« blement, où l'entablement sert à porter les voûtes « et les plafonds. Or, cet usage des colonnes, surtout « quand on les voulait d'un seul bloc, empêchait de « donner aux édifices sacrés l'étendue qu'ils auraient « pu avoir, s'il ne s'était agi que de pilastres. Il était « plus difficile de rassembler des différentes parties « du monde, cent, deux cents colonnes que d'en-« clore de murailles cinq ou six arpents de terrain, « de ménager des contreforts dans l'intérieur, de « leur donner un chapiteau et une base, et de cou-« ronner le tout d'un entablement. Il ne nous en « coûte pas plus aujourd'hui de donner soixante « pieds à un pilastre, que de lui en donner seulement « trente. Il n'en était pas ainsi des colonnes, etc.» Pour répondre à cela, il suffit de rappeler que les anciens introduisirent constamment le pilastre dans leurs cirques, dans leurs thermes, dans leurs théâtres, en un mot, dans tous les édifices qu'ils voulaient rendre spacieux, et probablement ils avaient alors la prétention de faire d'aussi *vraie,* d'aussi *belle architecture,* que lorsqu'ils mettaient en œuvre des colonnes.

Selon nous, il ne faut point chercher les raisons du système architectural religieux des païens et des chrétiens ailleurs que dans les convenances des deux cultes. Le paganisme n'admettait point la multitude dans ses temples ; le christianisme, au contraire, ouvrait ses églises au peuple tout entier. De ces principes si divers résulte la dissemblance que l'on observe dans les plans, les mesures et les décorations du temple et de l'église.

Les principales cérémonies du polythéisme consistaient en holocaustes sanglants accompagnés de torréfactions et de libations qui avaient lieu, soit sous le vestibule, soit au bas des degrés du temple, et non dans l'intérieur, qui aurait été empesté par l'épaisse fumée des viandes brûlées et par l'odeur nauséabonde du sang, du vin et des lavages. La foule remplissait les portiques, les péristyles d'où elle ne perdait aucun détail de la scène qui se passait à ses pieds. Du reste, ces sacrifices solennels étaient rares, et les dieux auxquels on rendait ces hommages dispendieux étaient peu nombreux. La plupart des divinités païennes, modestement logées dans de petites cellules semblables à celles du Capitole et du Forum, se contentaient d'un couple d'oiseaux, de fruits, de fleurs, de gâteaux et même de fumigations; et alors elles n'avaient affaire qu'à un citoyen suivi tout au plus de sa femme et de ses enfants.

Le culte du Christ s'appuie sur des données absolument opposées, que le nom d'église, qui signifie assemblée, traduit de la manière la plus exacte. Tous étaient conviés à s'asseoir au banquet. L'hostie chré-

tienne, les agapes fraternelles avaient remplacé les hécatombes et les lectisternes auxquels ne prenaient part que les prêtres et quelques matrones privilégiées, tandis que le peuple s'arrêtait devant la porte de la cella. Le sacrifice ne se faisait plus par un citoyen et sa famille; des milliers de fidèles offraient en commun l'holocauste divin, chantaient en commun les louanges du Seigneur, et recueillaient les enseignements de ses ministres. L'immensité des églises, il nous semble, s'explique par cette simple cause d'une assemblée considérable réunie pour écouter la parole évangélique, mieux que par l'adoption des pilastres et le rejet des colonnes, puisque d'ailleurs on voit souvent ces dernières dans les constructions chrétiennes.

Dès qu'il fut permis à la nouvelle religion d'abandonner les sombres catacombes et de se montrer au grand jour, elle songea à s'installer dans des édifices qui répondissent, de tous points, au noble usage auquel elle les destinait. L'étroite et mystérieuse cella des idoles ne devait point lui convenir; il lui fallait des salles assez spacieuses pour recevoir les flots toujours croissants des fidèles; il lui fallait des salles soigneusement fermées où la voix des chefs spirituels pût se faire entendre de tous. Mais dans l'état déplorable de dissolution où étaient les arts depuis longues années, quel homme se fût rencontré capable de créer l'édifice que réclamaient les chrétiens? L'imitation devenait pour eux une loi impérieuse. Parmi tous les monuments de l'antiquité, ils choisirent donc pour modèle la basilique

qui, par ses dispositions et l'énormité de ses vaisseaux couverts, se prêtait le plus à la nature de leurs cérémonies. Pour apprécier les emprunts qu'ils firent à ce bâtiment profane où se rendait la justice et se traitaient les affaires du négoce et les intérêts de l'État, il suffit de jeter un coup d'œil sur la célèbre basilique Ulpienne, récemment découverte dans le Forum de Trajan, et sur celle de Saint-Paul, la plus ancienne de la chrétienté. Celle-ci est composée d'une grande nef et de doubles galeries latérales formant bas-côtés; l'autre est également divisée en cinq parties par quatre rangs de colonnes formant une galerie double de chaque côté et en retour aux deux extrémités. Les changements apportés par les chrétiens se bornent à la substitution des arcades sur les colonnes aux architraves, et à la séparation opérée, entre l'abside et les galeries latérales, par une nef transversale croisant à angles droits la nef principale. Du reste, l'emploi de l'arcade n'altère en rien la disposition générale de l'édifice, et nous l'aurions passé sous silence, si nous n'eussions voulu rappeler que ce mode de construction, inventé par les chrétiens, est arrivé jusqu'à nous, après avoir été successivement pratiqué par l'architecture byzantine, arabe, romane, gothique et de la renaissance, ainsi que par tous les systèmes bâtards qui sont venus à la suite.

Quant à la croix produite par les deux nefs qui se coupent, on la retrouve dans les basiliques chalcidiques dont la plan représente un T. On a prétendu que Constantin adopta cette forme en mémoire de

la croix miraculeuse qui lui était apparue, au bord du Tibre, pendant la bataille où Maxence perdit l'empire et la vie. Mais, en admettant que les chrétiens aient été guidés par le désir de retracer cet auguste symbole, objet de leur vénération, toujours est-il que leurs temples ressemblèrent d'une manière si peu équivoque aux anciennes basiliques, qu'ils en conservèrent le nom. Et assurément ils durent cette dénomination à l'analogie de la forme plus qu'à celle de l'idée, bien qu'il soit facile d'établir un rapprochement qui ne manquerait pas de sens, entre la justice temporelle que les magistrats romains exerçaient dans les basiliques païennes, et la justice spirituelle que les diacres et les évêques administraient dans les basiliques chrétiennes. D'ailleurs la figure de la croix, soit qu'elle résulte du hasard ou de l'intention de répéter le signe d'une religion triomphante, ne fut d'abord que très-incorrectement exprimée, et ce n'est que peu à peu qu'elle se dessina sévèrement et parvint à caractériser impérieusement nos églises.

La nécessité de réunir les quatre branches de la croix, si imparfaite qu'elle fût dans l'origine, et le besoin de distinguer le point principal de l'édifice par une riche et imposante décoration, fit naître l'heureuse idée de le couronner d'une coupole. Une rapide esquisse de l'histoire des dômes ou coupoles nous montrera la marche progressive de cette invention, et nous conduira naturellement à l'appréciation du chef-d'œuvre de Filippo Brunelleschi.

Les Grecs, qui étaient loin de posséder la science

de construction qu'on atteignit plus tard, et chez lesquels l'art de combiner les voûtes était encore dans l'enfance, n'appliquèrent jamais les coupoles sur un plan circulaire à des fabriques un peu considérables. Les Romains, dont les ressources, les moyens d'action, s'étaient augmentés avec le temps, employèrent souvent ce genre de voûte. Le Panthéon, les Thermes de Caracalla, de Titus et de Dioclétien, en offrent de précieux exemples. A la vérité, la plupart de ces dômes sont ouverts au sommet et montent de fond, autrement dit, portent sans aucun intermédiaire sur les murs qui en soutiennent le poids. On a eu tort cependant d'avancer que les anciens ne connaissaient pas les pendentifs : on voit la preuve du contraire dans la tour des Esclaves, hors de la porte Maggiore à Rome, et dans la salle des Thermes de Caracalla consacrée à Hercule, où des voûtes hémisphériques s'élèvent sur un plan octogonal dont les angles sont rachetés par des pendentifs. Quoi qu'il en soit, les pendentifs ne reçurent, pour la première fois, tout leur développement qu'à Sainte-Sophie de Constantinople. Placés sur les angles du carré inférieur, ils forment la base circulaire de la coupole surbaissée et lui servent d'appui immédiat.

Comme plusieurs écrivains ont attribué à Constantin l'honneur de l'édification de la Sainte-Sophie actuelle, qu'il nous soit permis, pour relever leur erreur, de faire ici une courte digression en faveur de cette célèbre église à laquelle, pendant tant d'années, les architectes d'Orient et d'Occident deman-

dèrent leurs inspirations. Lorsque Constantin eut transféré le siége de l'empire romain à Byzance, il construisit, sur le haut d'une colline, une basilique dédiée à sainte Sophie ; mais elle ne tarda pas à être renversée de fond en comble par un tremblement de terre. Au même endroit, son fils Constantin en bâtit une autre plus vaste qui fut à moitié détruite, sous Arcadius, dans une sédition excitée contre saint Jean Chrysostome. A peine les dégâts qu'elle avait soufferts étaient-ils réparés, qu'elle fut brûlée, sous Honorius. Rétablie sous Théodose le Jeune, elle devint la proie du furieux incendie qui désola la ville, la cinquième année du règne de Justinien. Aussitôt Anthemius de Thralles et Isidore de Milet, les plus habiles architectes du temps, furent chargés par l'empereur d'exécuter l'édifice qui nous occupe à présent, et qui subsisterait encore aujourd'hui, dans toute son intégrité, si les mahométans, qui l'ont converti en mosquée, ne lui eussent fait subir les altérations nécessitées par leur culte.

Ce monument, le dernier et le plus beau du Bas-Empire, exerça, comme on l'a déjà dit, une puissante influence sur le sort de l'architecture. « Constantinople, écrit Leroy, donnait alors dans « les arts les lois à l'Europe. Aussi les Vénitiens, qui « copièrent avec assez de sagesse à Saint-Marc ce « que la disposition de Sainte-Sophie avait d'heu- « reux, ne purent se défendre d'imiter le mauvais « goût qui régnait dans la décoration extérieure. « La ressemblance qu'on observe entre ces deux « églises prouve d'une manière incontestable que

« Saint-Marc a été copié en partie d'après Sainte-
« Sophie. L'église de Saint-Marc est donc la première
« en Italie qu'on ait construite avec des pendentifs
« qui soutiennent la voûte du milieu. Elle offrit aussi
« l'idée, imitée depuis dans Saint-Pierre à Rome, de
« faire accompagner le grand dôme par des dômes
« plus petits, afin de leur donner un effet pyramidal. »

La coupole de Saint-Vital à Ravenne, de quatre siècles antérieure à Saint-Marc de Venise, peut être regardée comme une imitation libre de Sainte-Sophie. Quant aux coupoles des baptistères de Pise et de Florence, semblables à celles de l'antiquité, elles portent de fond et ne se distinguent ni par leur largeur ni par leur procérité.

Au douzième siècle, les Pisans, qui, aussi bien que les Vénitiens, avaient de fréquentes relations avec les contrées orientales, surmontèrent le faîte de leur cathédrale d'un petit dôme duquel nous ne parlerions point, tant cet accessoire a peu de valeur en soi, si, en offrant le premier essai d'une voûte sphérique réunissant les quatre branches d'une croix latine, il n'eût marqué le premier pas dans la pratique de ces immenses constructions où les Brunelleschi et les Michel-Ange déployèrent tant d'audace, de magnificence et de génie.

De la fin du treizième siècle au commencement du quinzième, l'architecture gothique ayant dominé partout, la coupole fut délaissée et remplacée, soit par des voûtes d'arête dont les nervures aboutissaient au point central des quatre nefs, soit par une tour carrée qui dominait à mesure qu'elle dé-

passait la toiture, et qui se terminait par une pointe aiguë d'où lui vint le nom de flèche ou d'aiguille qu'elle changea plus tard pour celui de clocher.

Néanmoins l'Italie avait résisté plus que les régions du nord à l'invasion du goût gothique, et, l'an 1298, Arnolfo di Lapo commençait l'admirable église de Santa-Maria-del-Fiore avec le projet d'y élever une coupole. La mort le priva de cette gloire qui était réservée à Brunelleschi.

Lorsque ce grand homme parut dans les premières années du quinzième siècle, c'est-à-dire cent vingt ans environ après Arnolfo di Lapo, l'architecture gothique était arrivée à son plus haut degré de splendeur. Mais, à cette époque, les lettres et les sciences avaient déjà obéi à un providentiel mouvement, et les arts ne pouvaient lui demeurer étrangers ; car, si, d'un côté, par leur nature, ils se refusent à élaborer les idées, d'un autre côté, ils sont destinés, par cette nature même, à constater et à compléter les idées dès qu'elles ont été mises au jour. Initié de bonne heure à la littérature et aux sciences, Brunelleschi, ainsi que nous l'apprend Vasari, prenait souvent une part brillante à ces conférences philosophiques issues des doctrines dantesques, où l'on cherchait à harmoniser et à développer toutes les tendances et toutes les facultés en invoquant le génie de l'antiquité si longtemps méprisé. Rien de plus naturel alors qu'il songeât à fouiller le champ de la tradition pour en rapporter à l'architecture, à laquelle il s'était dévoué, d'inappréciables trésors analogues à ceux dont il voyait

les lettres et les sciences s'enrichir. Ambitieux de faire pour son art ce que Dante et Pétrarque avaient fait pour la poésie, il courut demander aux vieux édifices de Rome les secours que Virgile et Homère avaient fournis à ses illustres compatriotes pour accomplir leur œuvre de rénovation. C'était donc une réforme complète qu'il voulait tenter. Pour lui, comme pour les deux poètes florentins, il s'agissait de rétablir la souveraineté de la science et de rendre à la nature ses imprescriptibles droits. Aussi avec quelle ardeur n'interrogea-t-il pas tous les monuments de l'ancienne Rome ! L'histoire ne nous l'a-t-elle pas montré « étudiant tous les édifices qui « se présentaient à lui, temples circulaires, carrés, « octogones, basiliques, aqueducs, bains, arcs de « triomphe, colysées, amphithéâtres ? » Et rien ne lui échappa, ni de leur ensemble, ni de leurs détails. Il découvrit et les raisons de leur solidité et de leur forme, et les divers systèmes de leur construction, et les procédés de la mise en œuvre de leurs matériaux : en un mot, toutes les pensées qui avaient présidé à leur exécution. Si, comme on l'a prétendu, le pur amour de l'art n'était pas le seul mobile qui le guidât dans ces longues études, il faut avouer néanmoins qu'il avait bien mérité de réaliser le fruit de ses travaux, et l'on sait quels déboires il eut à essuyer pour obtenir la permission de doter sa patrie d'un chef-d'œuvre. Puis Florence et l'Europe entière battirent des mains lorsqu'enfin, malgré les ignorants et les envieux, il eut jeté sur l'église d'Arnolfo di Lapo sa merveilleuse coupole.

Dans aucun édifice, si l'on excepte le dôme du Buonarroti, la science de la construction ne fut poussée aussi loin : pas un détail, pas un accessoire, rien qui n'ait une raison, un but précis d'utilité. Si Brunelleschi emprunte à l'antiquité une voûte montant de fond, c'est que, visant à la simplicité et à la solidité, il veut éviter tout ce qui peut singer le tour de force; s'il place sa voûte au-dessus d'un tambour, c'est pour lui assurer une plus grande stabilité, et donner plus de majesté à son dôme, qui, se trouvant ainsi élevé sur un magnifique soubassement, s'élance dans les airs et fait naître au loin, selon l'expression de M. de Châteaubriand, les douces idées d'asile pour le voyageur, d'aumône pour le pélerin, d'hospitalité et de fraternité chrétienne pour tous. S'il adopte les voûtes ogivales du moyen-âge, c'est pour augmenter encore le caractère moral et religieux de son édifice, et, de plus, pour aplanir les difficultés de la construction. Il n'y a pas jusqu'à la lanterne qui, en formant l'amortissement de la coupole à l'extérieur, ne soit nécessaire pour l'assujettir. Nous n'avons pas besoin de nous appesantir sur l'utilité de sa double voûte, il suffit de réclamer pour lui l'honneur de cette invention, et de rappeler que Michel-Ange l'imita à Saint-Pierre de Rome. Quant à l'admirable liaison qu'il établit entre ces deux voûtes, le dôme de Santa-Maria-del-Fiore se charge de répondre, après quatre siècles, qu'il lui devra la durée de l'éternité.

Ne voir en Brunelleschi qu'un habile construc-

teur, qu'un savant architecte, serait le priver de ses titres les plus beaux : du titre de chef suprême de cette phalange immortelle de novateurs, qui comptait dans ses rangs les Ghiberti, les Donato, les Masaccio; du titre de représentant le plus complet de cette époque artistique qui, toute pleine encore du sentiment religieux du moyen-âge, travaillait cependant à s'en débarrasser et à ranimer les traditions de l'antiquité, qu'un dogme jaloux et farouche avait essayé d'étouffer. Mais, tout en combattant le système gothique, Brunelleschi en retint ce qu'il avait de précieux. Ainsi, il lui prit son indépendance, sa naïveté et sa hardiesse, pour les marier à la vigueur, à la sobriété, à la sévérité, à la franchise et à la grandeur de l'architecture antique.

Si nous nous arrêtons ici, sans avoir abordé les diverses et imposantes édifications de ce vaste génie dont Florence s'enorgueillit à bon droit, c'est que toutes les qualités qu'elles peuvent posséder se trouvent résumées dans cette sublime coupole, en face de laquelle Michel-Ange s'écriait : « Il est difficile de faire aussi bien, il est impossible de faire « mieux. » Et le divin Michel-Ange, on le sait, devait seul faire mentir cet éloge.

NOTES.

(1) La femme de Ser Brunellesco, nommée Giuliana, était fille de Guglielmo Spini.

(2) L'église de San-Michele-Berteldi prit plus tard le nom de San-Michele-degli-Antenori.

(3) Dans le *Forestiere illuminato*, imprimé en 1740, on lit que San-Giorgio-Maggiore possède un Crucifix en bois sculpté par Brunelleschi.

(4) Simone da Colle di Valdelsa, surnommé de' Bronzi, fut un des sept artistes qui concoururent pour les portes de San-Giovanni de Florence. Il fut élève pendant quelque temps de Jacopo della Quercia.

(5) La huitième partie environ de cette galerie fut construite en marbre de Carrare sous la direction de Baccio d'Agnolo. On l'abandonna lorsque Michel-Ange, après l'avoir vue, s'écria qu'elle ressemblait à une cage à grillons.

(6) Voyez les mesures et les dessins de cet admirable édifice dans le *Tempio Vaticano* de Carlo Fontana.

(7) Le docteur Brocchi, p. 245 de ses *Vite de' santi fiorentini*, prétend que ce chapitre fut construit vers l'an 1400; mais alors Brunelleschi n'aurait eu que vingt-trois ans.

(8) Le palais que Cosme fit ensuite bâtir fut élevé sur les dessins de Michelozzo, comme Vasari le raconte dans la vie de cet architecte.

(9) Un Fancelli florentin travailla un siècle plus tard dans la cathédrale d'Orvieto.

(10) Voyez la *Descrizione dell' Imperial Giardino di Boboli, fatta da Gaetano Cambiagi*, etc. Firenze, 1757. — In-8°.

(11) Voyez l'ouvrage de Ferdinando Ruggieri, intitulé : *Studio d'architettura di porte e finestre*, etc.

(12) Un semblable spectacle eut lieu à l'occasion du mariage du prince François, non à San-Felice, mais dans la spacieuse église de Santo-Spirito.

(13) Le pape Eugène IV avait demandé à Cosme de Médicis un architecte auquel il voulait confier la construction d'un édifice qui, toutefois, ne fut point exécuté. Cosme lui envoya Brunelleschi avec une lettre dans laquelle il disait : « J'envoie à Votre Sainteté un « homme d'une telle habileté, qu'il serait capable de retourner le

« globe. » Le pape, étonné de l'extérieur chétif de notre artiste, ne put s'empêcher de dire : « Est-ce donc là l'homme capable de mou-« voir le monde ? » — « Que votre sainteté, répondit Brunelleschi, « me donne un point d'appui, et elle verra si je n'en viens pas à « bout. » — Voyez le Bocchi, p. 506 de ses *Bellezze di Firenze.*

(14) Vasari se trompe en disant que Brunelleschi fut chargé de faire les modèles de l'église de Santo-Spirito après l'incendie qui la détruisit. Ce temple fut brûlé le 21 mars 1471, et Brunelleschi mourut le 16 avril 1446.

(15) Cette épitaphe est attribuée par le P. Richa à Gregorio Marsuppini, secrétaire de la république.

(16) Andreino de San-Gimignano fut l'élève et l'héritier de Brunelleschi. Voyez le Manni, tom. XVI, *de' Sigilli*, c. 76. On croit que le portique de l'hôpital de' Convalescenti a été dessiné par Brunelleschi. Voyez encore le Manni, tom. XIV, *de' Sigilli*, c. 58.

DONATO,

SCULPTEUR FLORENTIN.

Donato, connu aussi sous le nom de Donatello que lui donnèrent ses parents et ses amis, et qu'il grava sur plusieurs de ses ouvrages, naquit à Florence, l'an 1383. Il se consacra à l'art du dessin, et il devint non-seulement sculpteur prodigieux, mais encore habile stucateur, savant perspectiviste et architecte de mérite. Plus que tout autre, il se rapprocha des antiques grecs et romains, par la correction, la grâce et la beauté de ses productions. Il est regardé, à juste titre, comme le premier qui sut réunir dans les bas-reliefs le bon goût à la richesse de l'invention. On reconnaît à la pureté, à la facilité et à la hardiesse de son exécution, qu'il possédait la véritable intelligence du bas-relief. Personne ne l'a surpassé, je dirai même, ne l'a égalé dans cette branche de l'art.

Dès son enfance, il fut recueilli chez Ruberto Martelli. Par ses bonnes qualités et par son ardeur au travail, il mérita l'amitié de ce généreux citoyen et de toute sa noble famille.

Dans sa jeunesse, il exécuta un grand nombre de



DONATO.

travaux que nous pouvons nous permettre de passer sous silence.

La première sculpture qui le fit connaître fut une Annonciation en pierre de macigno, accompagnée de six petits Enfants qui tiennent des guirlandes, et supportée par un piédestal orné de grotesques. Ce précieux morceau est placé sur l'autel de la chapelle des Cavalcanti, à Santa-Croce de Florence. Donato déploya un art étonnant dans la figure de la Vierge. Saisie de crainte à l'apparition imprévue de l'ange, Marie reçoit avec une gracieuse timidité et l'expression d'une humble reconnaissance la nouvelle de sa mission divine. Les draperies qui couvrent la Vierge et l'ange Gabriel sont traitées avec une égale perfection. On sent que Donato s'efforçait d'arriver à la beauté antique, oubliée depuis tant d'années. Enfin, cet ouvrage se distingue par une entente si judicieuse de la composition, par un dessin si correct, et par une facilité d'exécution si heureuse, que l'on ne saurait désirer rien de mieux.

Dans la même église, près du tableau de Taddeo Gaddi, Donato laissa un Crucifix en bois qui lui avait coûté beaucoup de peine et de travail. Lorsqu'il l'eut achevé, croyant avoir enfanté un chef-d'œuvre, il le montra à son ami Filippo Brunelleschi, en le priant de dire ce qu'il en pensait. Filippo, qui, sur les paroles de Donato, s'attendait à trouver quelque chose de mieux, ne put s'empêcher de sourire. Donato s'en aperçut et le somma, au nom de l'amitié, de s'expliquer. Brunelleschi lui dit alors

avec franchise qu'il avait mis en croix un paysan, et non le Christ, dont le corps fut le plus parfait que l'on vit jamais. Donato, qui espérait recevoir des éloges, fut piqué de la vivacité de cette critique, et s'écria : « Si tu savais qu'il est plus difficile d'agir « que de parler, tu ne dirais point que mon Christ « ressemble à un paysan. Du reste, prends un bloc « de bois, et tâche d'en faire un qui soit mieux. » Filippo, sans rien répliquer, se retira, et, pour justifier sa critique, entreprit aussitôt un Crucifix qu'il termina au bout de plusieurs mois. Alors, un matin, il va inviter Donato à déjeuner. Nos deux amis partent ensemble ; arrivés sur la place du Marché-Vieux, Filippo achète quelques vivres et les remet à Donato, en lui disant : « Porte cela à la maison, et « attends-moi : je te rejoindrai dans un instant. » A peine entré dans l'atelier, Donato aperçoit sous un beau jour le Crucifix de Filippo. Frappé d'admiration, et comme hors de lui-même, il ouvre les mains : le déjeuner lui échappe, le fromage tombe dans la poussière, les œufs se brisent ; mais rien n'est capable de le distraire de son étonnement. Sur ces entrefaites, arrive Filippo qui lui dit en riant : « Que diable as-tu, Donato ? Et nos œufs ? et « notre fromage ? Comment déjeunerons-nous ? — « J'ai mangé ma part, répondit Donato ; si tu veux « la tienne, ramasse-la. C'est bien ! c'est bien ! tu « fais des Christ, et moi, je fais des paysans. »

Donato sculpta, par l'ordre de Cosme de Médicis, dans le temple de San-Giovanni de Florence, le tombeau du pape Jean Coscia, qui fut déposé

par le concile de Constance (1). Donato accompagna la figure en bronze doré de Jean Coscia, des statues en marbre de l'Espérance et de la Charité : celle de la Foi est due au ciseau de son élève Michelozzo.

En face de ce tombeau, Donato plaça une Madeleine en bois. Le corps de cette sainte, amaigri par le jeûne et la pénitence, montre que notre sculpteur entendait parfaitement l'anatomie (2).

Il décora ensuite la place du Marché-Vieux d'une statue de l'Abondance en pierre de macigno, qui lui valut les éloges de tous les artistes et de tous les connaisseurs (3). Cette statue est supportée par une colonne de granit qui était auparavant dans le temple de San-Giovanni, où elle fut remplacée par une colonne cannelée, sur laquelle était autrefois un Dieu Mars que l'on enleva lorsque les Florentins se convertirent à la religion du Christ (4).

Donato fit encore, dans sa jeunesse, pour la façade de Santa-Maria-del-Fiore, un Daniel en marbre et un saint Jean Évangéliste, assis, simplement vêtu, et haut de quatre brasses. On voit, également de lui, entre deux colonnes, du côté de la rue del Cocomero, un Vieillard au front pensif, qui, plus qu'aucune autre de ses productions, se rapproche de la manière antique. Il sculpta aussi l'ornement de l'orgue qui est au-dessus de la porte de l'ancienne sacristie, et les figures, qui semblent douées de vie et de mouvement.

On peut dire que Donato travailla autant avec la tête qu'avec les mains. Que d'ouvrages, admirables dans l'atelier, produisent un effet pitoyable dès

qu'on les change de place, et même dès qu'on les soumet à un autre jour ! Donato, au contraire, préparait toujours ses figures de telle sorte qu'elles gagnaient à sortir de l'atelier.

Il dessina ces Enfants qui tiennent des festons, dans la sacristie neuve, et le Couronnement de la Vierge, que l'on reproduisit sur les vitraux de l'œil-de-bœuf qui est au-dessous de la coupole, et dont il est facile de remarquer la supériorité sur tous ceux qui l'entourent.

A San-Michele-in-Orto, il exécuta en marbre, pour la corporation des bouchers, un saint Pierre, et, pour la corporation des menuisiers, un saint Marc, Évangéliste (5). Il avait entrepris cette dernière statue avec Filippo Brunelleschi; mais celui-ci lui permit de l'achever sans son concours. Lorsqu'il eut modelé en terre son saint Marc, les consuls de la corporation, incapables d'en comprendre les beautés, voulaient qu'il l'abandonnât; mais il insista pour le mettre en place, disant qu'ils ne le reconnaîtraient plus lorsqu'il l'aurait retouché. Ainsi fut fait : il déroba à tous les yeux sa statue pendant quinze jours, n'y changea rien; et, dès qu'il la découvrit, chacun de crier merveille.

Pour la corporation des armuriers, Donato sculpta un saint Georges brillant de jeunesse, d'ardeur et de fierté. Jamais aucun artiste n'avait su donner au marbre autant de mouvement et d'animation. Le soubassement de la niche qui renferme cette figure est orné d'un saint Georges à cheval, combattant le serpent. Le fronton représente le Père éternel à mi-

corps et en bas-relief. En face, Donato éleva, pour le consulat des commerçants, un tabernacle d'ordre corinthien, destiné à recevoir deux statues dont il refusa de se charger, parce qu'on ne lui accorda pas le prix qu'il demandait. Elles furent jetées en bronze, après sa mort, par Andrea Verrocchio, comme nous le dirons en son lieu.

Donato fit ensuite, pour la façade du campanile de Santa-Maria-del-Fiore, quatre statues en marbre de cinq brasses de hauteur. L'une offre le portrait du jeune Francesco Soderini, et une autre celui de Giovanni, fils de Carduccio Cherichini. Cette dernière, qui est la plus estimée, a été surnommée le *Zuccone* (tête chauve). Donato, qui la regardait comme son chef-d'œure, avait coutume de jurer par elle, en disant : « Par la foi que j'ai en mon Zuc-« cone ! » Pendant qu'il la sculptait, il se prit plusieurs fois à lui crier : « Allons ! allons ! parle, parle donc ! » Du côté de la maison canoniale, au-dessus de la porte du campanile, il laissa, entre deux statues, un Prophète et le Sacrifice d'Abraham.

Pour la seigneurie de Florence, il jeta en bronze le groupe de Judith et d'Holopherne, qui fut placé sous une arcade de la galerie de la place. Le courage et la confiance dans le secours du Tout-Puissant, qui animent Judith, contrastent avec le froid de la mort qui saisit les membres d'Holopherne alourdis par l'ivresse et le sommeil. Ce groupe réussit parfaitement à la fonte, et fut réparé avec un art merveilleux. Le soubassement est formé d'un balustre de granit d'une grâce et d'une simplicité

ravissantes. Donato, qui jusqu'alors n'avait mis son nom à aucun de ses ouvrages, grava au bas de celui-ci les mots suivants : *Donatelli opus*, afin de marquer le cas particulier qu'il en faisait.

Ensuite il jeta en bronze un groupe représentant David, l'épée en main, et la tête de Goliath sous ses pieds. La figure de David semble avoir été moulée sur nature, tant elle est pleine de vie et de souplesse. Ce groupe, après avoir occupé la cour du palais Médicis, fut transporté, pendant l'exil de Cosme, dans la cour du palais des Signori. Aujourd'hui le duc Cosme l'a remplacé par une fontaine, et le réserve pour une autre vaste cour qu'il a dessein de construire derrière le palais, c'est-à-dire à l'endroit où étaient autrefois les lions.

On voit encore de notre artiste, dans la salle de l'Horloge de Lorenzo della Volpaia, un beau David en marbre, armé de sa fronde, et foulant aux pieds la tête de Goliath.

Dans la première cour du palais Médicis, au-dessus des loges, entre les fenêtres et l'architrave, Donato enrichit de camées et de revers de médailles, imités de l'antique, et de différents sujets de son invention, huit cadres circulaires en marbre. Puis il restaura le Marsyas en marbre blanc, placé à l'entrée du jardin, et une foule de bustes antiques que l'on trouve au-dessus des portes qu'il répara également, et qu'il décora des armoiries de Cosme, modelées en stuc. On lui doit aussi deux magnifiques bassins en granit, dont l'un appartient au jardin des Pazzi, à Florence. L'énumération de toutes les Ma-

dones et de tous les bas-reliefs en marbre et en bronze, dont il enrichit le palais Médicis, nous entraînerait trop loin. Cosme affectionnait tellement Donato, qu'il ne le laissait jamais manquer de travail. De son côté, Donato était si dévoué à Cosme, qu'il savait deviner et satisfaire ses moindres fantaisies.

Un marchand génois commanda un jour à Donato un buste en bronze, grand comme nature et d'une extrême légèreté, parce qu'il devait être envoyé au loin. Lorsqu'il eut achevé cet ouvrage qui, dit-on, lui avait été procuré par l'entremise de Cosme, il ne put s'entendre avec le marchand, qui l'accusait de demander un prix trop élevé. Il fut convenu qu'on s'en tiendrait à la décision de Cosme. Le buste fut donc apporté dans le palais, et placé sur le balcon d'une fenêtre du côté de la rue. Cosme, après avoir écouté les deux parties, jugea trop modique l'offre du marchand. Celui-ci objecta que le buste avait coûté à Donato tout au plus un mois de travail, et qu'un demi-florin par jour devait le contenter. Blessé par ces paroles, Donato s'écria que dans la centième partie d'une heure il avait su travailler autant qu'un autre en une année, et que ce Génois montrait bien qu'il avait coutume de marchander des haricots et non des statues. En même temps, il précipita son buste dans la rue où il se brisa en mille pièces. Le marchand se repentit alors de sa ladrerie et promit de doubler la somme, si Donato consentait à recommencer le buste; mais notre sculpteur ne répondit que par des refus même aux instances du duc.

En reconnaissance des services que lui avaient

rendus les Martelli, Donato leur donna un David, haut de trois brasses, et divers morceaux en bronze et en marbre, parmi lesquels on remarque un saint Jean, de trois brasses de hauteur. Cette précieuse statue appartient aujourd'hui aux héritiers de Ruberto Martelli; mais, en vertu d'un fidéicommis, ils ne peuvent ni la mettre en gage, ni la vendre, ni la céder, à quelque titre que ce soit.

Donato envoya à Naples un tombeau orné d'un superbe bas-relief, et supporté par trois figures en ronde-bosse. Ce tombeau, destiné à un archevêque, est actuellement à Sant'-Angelo di Seggio di Nido.

Dans la même ville, chez le comte Mantalone, on trouve une tête de cheval d'une telle perfection, que maintes personnes prétendent que c'est un reste antique, et non un ouvrage de Donato (6). Il est encore l'auteur de cette charmante ronde d'enfants qui couvre la chaire de Prato, et qui ne le cède en beauté à aucune de ses autres productions. Il appuya cette chaire sur deux chapiteaux de bronze, dont l'un a été enlevé par les Espagnols qui ravagèrent ce pays.

A cette époque, la Seigneurie de Venise chargea Donato d'élever, à Padoue, une statue équestre en l'honneur de Gattamelata. Notre artiste exécuta sans retard ce monument que l'on voit sur la place de Sant'-Antonio. Le cheval semble frémir sous la main de son maître dont la tête exprime une noble fierté. Ce chef-d'œuvre rappelle, par sa correction, sa pureté et ses admirables proportions, les plus riches morceaux de l'antiquité.

Les Padouans, par reconnaissance, voulurent nommer Donato citoyen de leur ville, et ne négligèrent aucun moyen pour l'y fixer. Ils le chargèrent d'exécuter, pour le gradin du maître-autel de l'église des Frères mineurs, l'histoire de saint Antoine de Padoue. Ce bas-relief est couvert de figures d'une variété et d'une beauté qui transportent d'étonnement tous les connaisseurs. Donato représenta ensuite sur le devant de l'autel les Maries pleurant le Christ mort.

Pour l'un des comtes Capodilista, il sculpta un cheval formé de diverses pièces de bois assemblées avec un art merveilleux.

Un chapelain florentin de ses amis le pria un jour de faire pour un monastère de religieuses un Sébastien en bois, semblable, autant que possible, à une antique et grossière statue qu'il lui apporta. Afin de plaire à son compatriote et aux religieuses, Donato s'efforça d'imiter cette machine informe, mais il ne put oublier son habileté accoutumée. Il modela en même temps quelques figures en terre et en stuc, et il tira une belle Madone d'un vieux morceau de marbre qu'il avait trouvé dans le jardin des religieuses.

On rencontre encore à Padoue une foule d'autres sculptures de la main de notre artiste qui, redoutant les louanges et les caresses qu'on lui prodiguait dans cette ville, résolut de partir pour Florence. « En restant à Padoue, disait-il, où chacun m'encense, « j'aurais bientôt oublié tout ce que je sais; dans « ma patrie, au contraire, la critique me tiendra « éveillé, et me forcera d'aller en avant. »

En passant à Venise, il laissa dans la chapelle des Frères mineurs un saint Jean-Baptiste en bois, artistement étudié, et à Faenza, un saint Jean et un saint Jérôme, non moins estimés que ses autres ouvrages.

Arrivé en Toscane, il fit dans l'église paroissiale de Montepulciano un tombeau de marbre avec un beau bas-relief, et à Florence, dans la sacristie de San-Lorenzo, un lavoir également en marbre auquel travailla Andrea Verrocchio.

Pour Lorenzo della Stufa, il sculpta des figures et des bustes pleins de vivacité et de naturel.

De Florence Donato se rendit à Rome pour étudier les antiques. Durant son séjour dans cette ville, il exécuta en pierre un tabernacle que l'on voit aujourd'hui à San-Pietro (7).

En retournant à Florence, il s'arrêta à Sienne où il entreprit une porte de bronze pour le baptistère de San-Giovanni. Déjà son modèle en bois était achevé et la plupart de ses moules étaient prêts, lorsqu'il rencontra Bernardetto, fils de Mona Papera, orfévre florentin de ses amis qui le détermina à quitter son travail et à le suivre à Florence. Il ne resta de Donato dans l'œuvre de la cathédrale de Sienne qu'un saint Jean-Baptiste auquel manque l'avant-bras droit. On prétend que Donato le laissa en cet état, parce qu'il ne put parvenir à se le faire payer entièrement.

De retour à Florence, il fut chargé par Cosme de Médicis d'exécuter, partie en peinture et partie en bas-relief, l'Histoire des Évangélistes dans quatre

compartiments qui occupent les angles de la voûte de la sacristie de San-Lorenzo. Donato orna deux petites portes en bronze dans la même sacristie, des figures de saint Laurent, de saint Étienne, de saint Cosme, de saint Damien et de différents martyrs, apôtres et confesseurs. En outre, l'église de San-Lorenzo doit à Donato quatre saints en stuc, hauts de cinq brasses chacun, et les chaires de bronze où il représenta la Passion du Christ. La vieillesse empêcha Donato de terminer ce dernier ouvrage, qui est aussi remarquable par la vigueur du dessin et la richesse de l'invention, que par l'abondance des personnages et des fabriques. Il fut conduit à bonne fin par son élève Bertoldo.

Pour Santa-Maria-del-Fiore, Donato fit en brique et en stuc deux statues colossales qui se trouvent hors de l'église, à côté des chapelles (8).

Au-dessus de la porte de Santa-Croce, on voit de lui, encore aujourd'hui, un saint Louis en bronze, haut de cinq brasses. Un jour on lui reprocha la niaiserie de cette statue, et on lui dit que c'était peut-être la moins bonne chose qui fût sortie de ses mains; mais il répliqua qu'il y avait bonne intention de sa part, parce que saint Louis était un niais d'avoir abandonné son royaume pour la moinerie.

Donato est l'auteur du buste en bronze de la femme de Cosme de Médicis, et de beaucoup d'autres morceaux en bronze et en marbre que l'on conserve dans la galerie du duc. On admire surtout une Madone portant l'enfant Jésus, entou-

rée de miniatures ravissantes peintes par Fra Bernardo, comme nous le dirons en son lieu (9).

Le cabinet du seigneur duc, si riche en antiquités et en médailles, renferme encore un merveilleux Crucifix et deux bas-reliefs de Donato, représentant l'un et l'autre la Passion de notre Seigneur.

Les héritiers de Jacopo Capponi, excellent citoyen et brave gentilhomme, ont de notre artiste une gracieuse Madone en marbre et en demi-relief.

Messer Antonio de' Nobili, ancien trésorier de Son Excellence, avait aussi une Madone en demi-relief et à mi-corps, d'une telle beauté qu'il l'estimait plus que toutes ses richesses. Son fils Giulio, qui la possède actuellement, n'en fait pas moins de cas.

Parmi les autres ouvrages de notre sculpteur, nous citerons, chez Gio Battista, fils d'Agnol Doni, gentilhomme florentin, un Mercure d'une brasse et demie de hauteur, et vêtu d'une manière bizarre; chez Bartolommeo Gondi, dont nous avons parlé dans la vie de Giotto, une Madone en demi-relief d'une exécution si parfaite que l'on ne saurait imaginer rien de mieux; chez Messer Lelio Torelli, premier auditeur et secrétaire du duc, amateur des beaux arts aussi éclairé qu'habile jurisconsulte, une autre Vierge en marbre (10).

Mais nous nous laisserions entraîner trop loin si nous voulions mentionner tous les travaux de Donato; car il s'occupa non-seulement de grandes entreprises, mais encore des choses les moins importantes de l'art. Ainsi, il sculpta sur les bornes

des chemins et sur les façades des maisons des armoiries telles que celles qui ornent l'habitation des Sommai (11), en face du fournier della Vacca; et, pour la famille Martelli, il fit en osier et en forme de berceau un tombeau qui est placé sous terre à San-Lorenzo, église où ne paraît au-dessus du sol aucun mausolée, à l'exception de celui de Cosme de Médicis, dans lequel on ne pénètre, du reste, comme dans tous les autres, que par une porte souterraine.

Donato avait un frère nommé Simone, qui lui écrivit pour le consulter avant de jeter en bronze le tombeau du pape Martin V, dont il venait d'achever le modèle. Donato se rendit donc à Rome. Il se trouva dans cette ville au moment où le pape Eugène IV allait couronner l'empereur Sigismond, et coopéra avec Simone aux préparatifs de cette solennité. Nous ne devons pas oublier un superbe buste en marbre, de la main de Donato, que renferme la galerie de Guidobaldo, duc d'Urbin, et que l'on pense avoir été donné aux ancêtres de ce prince par le magnifique Julien de Médicis.

On peut dire que Donato, par son savoir et par son habileté, fut, chez les modernes, un des premiers à illustrer les arts du dessin et de la sculpture. Il mérite d'autant plus d'éloges, que, de son temps, les plus précieux morceaux de l'antiquité étaient encore enfouis sous les ruines. Il contribua puissamment à déterminer Cosme de Médicis à enrichir Florence des antiques que l'on a vus dans le palais Médicis, et lui-même prit soin de les restau-

rer. Il était ami fidèle, prévenant et généreux. Il attachait si peu de prix à l'argent, qu'il le mettait dans un panier suspendu au plancher par une corde, et chacun de ses élèves y puisait à discrétion.

Sa vieillesse fut joyeuse et tranquille. Lorsque ses mains se refusèrent au travail, Cosme et ses autres amis vinrent à son secours. Avant de mourir, Cosme le recommanda à son fils Pierre. Celui-ci, religieux observateur des volontés de son père, donna à notre artiste un domaine situé à Cafaggiuolo, dont le revenu était assez considérable pour lui permettre de vivre dans une grande aisance. Ce présent enchanta d'abord Donato, qui se voyait ainsi certain de ne pas mourir de faim. Mais, à peine une année s'était-elle écoulée, qu'il alla prier Pierre de reprendre son domaine. Il préférait son repos, disait-il, aux tourments dont l'accablait son laboureur, en venant se plaindre tous les trois jours, tantôt du vent qui avait enlevé le toit du colombier, tantôt de la tempête qui avait brisé les vignes et les arbres fruitiers, tantôt d'une saisie de bestiaux pour le payement des impôts. « J'aime cent « fois mieux mourir de faim, ajoutait Donato, que « d'avoir à penser à toutes ces choses qui m'a- « breuvent de dégoûts et d'ennuis. » Pierre ne put s'empêcher de rire de la simplicité de son protégé, et, pour lui ôter toute inquiétude, reprit son domaine et lui assigna une pension qu'il lui fit payer par semaine. Cet arrangement causa un extrême plaisir à Donato, qui passa joyeux et tranquille le reste de ses jours.

A l'âge de quatre-vingt-trois ans, ses membres se paralysèrent tellement, qu'il lui devint impossible de travailler, et qu'il fut même forcé de ne plus quitter son lit. Il habitait alors une petite maison qu'il possédait dans la rue del Cocomero, près des religieuses de San-Niccolò. Il s'éteignit peu à peu, et enfin il mourut le 13 décembre 1466.

Il fut enterré dans l'église de San-Lorenzo, à côté du tombeau de Cosme de Médicis. Donato lui-même l'avait voulu ainsi, afin de n'être pas séparé de celui qu'il avait tant aimé.

Sa mort affligea profondément ses concitoyens, les artistes et tous ceux, en un mot, qui l'avaient connu. On lui rendit de plus grands honneurs après sa mort que pendant sa vie. Ses obsèques furent magnifiques. Les peintres, les architectes, les sculpteurs, les orfévres et presque toute la population de la ville, accompagnèrent son corps jusqu'à l'église de San-Lorenzo.

Pendant long-temps, on ne cessa de célébrer sa mémoire en diverses langues. Mais, avant de citer quelques-unes des épitaphes qui furent alors composées, nous raconterons un fait qui nous semble digne de n'être pas oublié.

Durant sa dernière maladie, peu de temps avant sa mort, Donatello reçut la visite de plusieurs de ses parents, qui, après les salutations et les consolations d'usage, lui dirent qu'il était de son devoir de leur laisser un petit domaine d'un modique revenu, qu'il possédait sur le territoire de Prato. Leurs instances furent vives et pressantes. Donato

les écouta patiemment, et leur répondit : « Mes « chers parents, je ne puis vous accorder ce do- « maine : il me paraît juste de le donner au la- « boureur qui l'a fait valoir à la sueur de son front. « Vous n'avez contribué en rien à l'améliorer, vous « vous êtes contentés de le désirer, et vous voudriez « qu'il fût le prix de votre visite! Allez, je vous « donne ma bénédiction. » C'est ainsi que l'on doit traiter ces gens avides qui sont toujours prêts à se disputer les dépouilles des mourants. Donato appela donc le notaire, et légua son domaine au laboureur, qui, malgré sa pauvreté, lui avait peut-être rendu plus de services, dans ses moments de gêne, que tous ses parents.

Donato laissa ses études et ses dessins à ses élèves, parmi lesquels on compte Nanni d'Anton di Banco, qui mourut avant lui, le Rossellino, Desiderio, Vellano de Padoue et Bertoldo, sculpteur florentin, fidèle imitateur de son maître, comme le prouve un bas-relief en bronze que l'on conserve aujourd'hui dans la galerie du duc Cosme, et qui représente un combat de cavalerie. Ne peut-on pas dire enfin que tous les bons sculpteurs sont élèves de Donato? Ses dessins sont d'une hardiesse sans égale : il est facile d'en juger par les figures drapées, les figures nues et les animaux merveilleux, que nous possédons de lui dans notre recueil.

Son portrait fut fait par Paolo Uccello.

Voici les épitaphes dont nous avons parlé plus haut :

Sculptura H. M. à Florentinis fieri voluit Donatello, ut pote homini, qui ei, quod jamdiu optimis artificibus, multisque sæculis, tum nobilitatis, tum nominis acquisitum fuerat, injuriave tempor. perdiderat ipsa, ipse unus una vita infinitisque operibus cumulatiss. restituerit, et patriæ benemerenti hujus restitutæ virtutis palmam reportarit.

Excudit nemo spirantia mollius æra :
Vera cano : cernes marmora viva loqui.
Grœcorum sileat prisca admirabilis ætas
Compedibus statuas continuisse Rhodon.
Nectere namque magis fuerant hæc vincula digna
Istius egregias artificis statuas.

Quanto con dotta mano alla scultura
Già fecer molti, or sol Donato ha fatto :
Renduto ha vita a' marmi, affetto, ed atto :
Che più, se non parlar, può dar natura ?

Peu de sculpteurs ont autant travaillé que Donato. Il ne recula devant aucune espèce d'entreprise, sans regarder si elle lui apporterait de grands ou de petits profits. Cette prodigieuse variété d'ouvrages en ronde-bosse, en demi-relief, en bas-relief et en très-bas-relief, fut extrêmement utile à l'art. Dans les beaux temps de l'antiquité grecque et romaine, il fallut tous les efforts de maints vaillants hommes pour porter la sculpture à cette perfection que Donato seul, plus que tout autre artiste moderne, a fait revivre de nos jours par la multitude de ses productions. Il trouva les moyens de vaincre

les difficultés de l'art, et il posséda au plus haut degré le dessin, l'invention, le goût, et, en un mot, tout ce qui caractérise un génie divin. Il se distingua par une facilité, une hardiesse et une rapidité d'exécution vraiment extraordinaires, et il tint toujours bien au delà de ce qu'il promettait.

Bertoldo hérita de tous les travaux de son maître Donato, et, entre autres, de la chaire en bronze de San-Lorenzo. Il répara et termina la plupart de ses bas-reliefs, tels qu'on les voit aujourd'hui.

Au milieu d'une collection de dessins de peintres et de sculpteurs célèbres, le savant et révérend Don Vincenzio Borghini, dont nous avons parlé en plusieurs occasions, a placé, l'un en face de l'autre, deux croquis de Donato et de Michel-Ange, au bas desquels il écrivit ces ingénieuses devises : Ἢ Δωνατὸς Βοναῤῥοτίζει ἢ Βοναῤῥωτὸς Δωνατίζει, ce qui signifie en latin : Aut Donatus Bonarrotum exprimit et refert, aut Bonarrotus Donatum.

On nous a reproché d'avoir gardé le silence sur l'origine de l'architecture, dans l'examen rétrospectif que nous avons consacré à cet art, à la suite de la biographie d'Arnolfo di Lapo. Aujourd'hui que nous allons encore redescendre et remonter la pente des temps, afin d'embrasser la sculpture dans son ensemble, aurons-nous égard aux exigences de la

critique ? Non. Si elle est de bonne foi, elle reconnaîtra que la solution du problème qu'elle nous demande est impossible. On ne saurait pas plus déterminer l'origine de l'art que celle de la parole. Dans quel siècle, chez quel peuple, l'art a-t-il pris naissance? Il n'est permis de parler que des siècles et des peuples dont la tradition a conservé le souvenir. Il faut alors ne tenir aucun compte des premiers hommes, ou admettre qu'ils ont vécu à la manière des chrysalides. L'homme est né avec certains appétits, certaines passions, que les arts ont eu mission de satisfaire. A mesure que le contact social s'est opéré, ces appétits, ces passions, se sont développés, et les arts avec eux. Vouloir préciser l'instant où les arts se sont dévoilés, c'est prétendre mettre le doigt sur cet intangible point où finit la nuit et commence le jour. Que de gros traités sur les origines! que de systèmes divers! que d'assertions tranchantes! Qu'est-il advenu de ces édifices qui ont coûté tant de peine à élever? Tous, sans exception, ont été renversés de fond en comble. Pour ne citer qu'un exemple : les Grecs n'ont-ils pas été unanimement proclamés inventeurs des arts, et les preuves les plus irréfragables ne sont-elles pas venues ensuite démontrer qu'ils n'étaient que les continuateurs des peuples de l'Asie? La mythologie même, dont les Grecs tiraient tant de vanité, ne s'est-elle pas trouvée consignée dans les livres que l'Inde écrivait des milliers d'années avant que la Grèce ne songeât à l'alphabet? On s'est imaginé qu'il suffisait d'avoir rencontré en Grèce l'art au maillot,

pour être autorisé à dire qu'il y était né. Pourquoi alors ne pas le faire naître, au dixième siècle, en Italie, puisqu'on l'y découvre à l'état de fœtus? L'art, comme l'individu, connaît les diverses périodes de la naissance, du développement, de l'épanouissement et de la fin. L'art, comme l'individu, possède aussi la faculté génératrice. L'art grec procède de l'art égyptien, de même que l'art romain procède de l'art grec, de même que l'art égyptien procède de l'art oriental, enfant de la lumière, aïeul de tous les arts.

Mais il est inutile de nous arrêter davantage sur l'origine de l'art, qui n'est autre que celle de l'humanité, et, sans plus nous en préoccuper, nous allons essayer de faire comprendre quels ont été le caractère, la destination, l'allure et les principales vicissitudes de la sculpture, dans les contrées où nous avons déjà étudié les diverses fortunes de l'architecture.

Toutefois, avant d'entrer en matière, il ne sera peut-être pas inutile d'avertir que, de propos délibéré et non par oubli, nous ne tiendrons aucun compte des blocs informes que quelques écrivains ont confondus à grand tort avec les premières productions de l'art statuaire, telles que les pierres mobiles de la Chine, les pierres *debout* de la Bretagne et du Poitou, la Cybèle de Pessinonte, la Minerve de Mégalopolis, le Cupidon de Thespis, l'Apollon de Mégare, le Jupiter de Sicyone, la Vénus de Paphos : pierres pyramidales dont le ciseau n'a jamais approché, grossiers symboles jadis vénérés par les

peuples, mais qui n'ont pas plus le droit d'être introduits dans le domaine de l'art, que les montagnes de Chang-Epechang et de Piperial, objets de l'adoration des Tartares. On ne peut raisonnablement mettre au nombre des œuvres sculpturales des monuments auxquels n'a point présidé le travail de l'intelligence et de la main.

La sculpture, qui s'adresse, comme l'architecture et la peinture, à l'esprit et aux sens, offrait à l'homme de trop puissants moyens d'exprimer ses sentiments, de transmettre et d'imposer ses idées, pour que, dès le principe, elle ne fût point appelée à jouer un rôle important dans l'histoire de l'humanité. En effet, aussi loin que l'œil peut plonger, on l'aperçoit donnant la main à la religion et à la politique, et leur prêtant un langage d'une énergique éloquence. Les rochers qu'elle taille en pyramides dont la forme ressemble à celle que prend la flamme en s'élançant dans les airs, rappellent à l'adorateur du feu la triple puissance de la divinité, de la création et de la conservation. Les effrayants symboles qu'elle tire des masses de granit et de basalte évoquent dans l'âme des peuples le souvenir de l'autorité terrible qui, dans l'ombre et le silence, veille sur leurs actions, les pèse et les juge.

Partout, en Orient et en Occident, l'art primitif a le même caractère, les mêmes moyens : l'immensité, l'immobilité, l'unité; le même but : la terreur. L'humanité craignit Dieu avant de l'aimer. Jusqu'au moment où l'intelligence osa s'attaquer au droit odieux du plus fort, le sentiment de l'épouvante

souleva seul dans les cœurs l'idée du pouvoir régulateur. Sans l'appareil déployé primitivement par l'art, les anciennes religions symboliques n'auraient probablement pas tardé à perdre leur empire sur des esprits auxquels il était défendu de scruter les dogmes. Aussi, devant les premières statues indoues, égyptiennes, grecques et gauloises, aux gigantesques proportions, au galbe mystérieux et uniforme, les fronts se courbaient, la raison se taisait.

En Orient, la sculpture sembla condamnée à servir exclusivement la pensée religieuse et politique. Esclave soumise et dévouée, elle rendit fidèlement les formules destinées à consacrer et à affermir les croyances et les liens sociaux que travaillait à imposer aux masses la puissante théocratie qui s'étendait sur l'Inde et l'Égypte. Rien n'était plus propre d'ailleurs à entretenir leurs espérances, que ces hiéroglyphes où perçait la préoccupation d'une autorité secrète et sans bornes, où dominait l'idéal. Les types énigmatiques creusés dans les rochers de Salcette, d'Illoura, de Mahabalipuram, de Chalembrom, de Schiagrenah, de Keylas; les figures emblématiques, supports merveilleux des sept pagodes; les colosses, les sphinx de la nécropole d'Osymandias, les avenues de Spinas, de Karnak et de Memphis, fournissaient ample satisfaction à l'inquiétude fiévreuse de ces peuples. Ces œuvres, que l'on serait tenté de regarder comme les fruits d'un conte, si leurs restes ne témoignaient pas de leur réalité, exigèrent le concours de toutes les forces morales et matérielles que peuvent donner la foi et la puissance. Il fallut

que les doctrines du législateur fussent émises par lui avec foi, traduites par l'artiste avec foi, accueillies par le peuple avec foi. Il fallut que le législateur répandît dans le sein de la société des semences de vie et de durée, que le peuple fût confiant dans les institutions, que l'artiste eût conscience du but divin de son ouvrage, autant que de la divinité de l'objet qui l'inspirait. L'art résuma dans toute sa plénitude la pensée dominante de l'Orient. Tout partait du culte, tout retournait au culte. La sculpture, comme les autres arts, s'y fondit tout entière. Elle n'en fut qu'une des formes; sa beauté n'en fut que le reflet et le rayonnement.

Si majestueux que fût l'horizon concédé à la sculpture, il était borné. Tenu en chaîne par une ombrageuse théocratie, l'art statuaire ne pouvait franchir certaines limites; il lui était interdit de soulever le voile derrière lequel se tenait la sainte personnalité humaine. L'atmosphère mystique où on l'avait relégué lui était lourde. Il songea à briser le le frein brutal qui le blessait. Il tourna son regard vers la terre; l'humanité lui tendait les bras, il s'y jeta. Dans cet embrassement généreux, il se réchauffa, il puisa une vigueur, une séve nouvelles, pour parcourir une route nouvelle et plus large, pour accomplir une mission nouvelle et plus harmonique, pour créer un idéal nouveau plus sympathique et plus lumineux. De cette étreinte féconde naquit l'art grec fier et progressif. La révolte à laquelle les peuples applaudirent enfanta la liberté. De la victoire remportée sur l'immobilité et la mort sor-

tirent le mouvement et la vie. Certes, les persécutions, les piéges, les dangers, les inquiétudes de tout genre ne manquèrent pas à l'audacieux qui osait braver le courroux sacerdotal; mais aucun obstacle ne se rencontra si fort qu'il ne pût le renverser, car il avait fait étroite alliance avec l'humanité qui le soutint et l'aida, tant que lui-même il lui demeura fidèle.

Avant de placer l'indépendance sur un piédestal où elle fût visible à tous les yeux, la Grèce aussi avait eu son temps de compression religieuse. De Cécrops à Dédale, c'est-à-dire pendant trois siècles, elle resta immobile, inerte, sous le manteau de pierre dans lequel l'Égypte avait emprisonné ses membres. De Dédale à Phidias, c'est-à-dire pendant dix siècles, elle travailla sans relâche à déchirer son enveloppe fatale. Lorsqu'elle eut effacé les derniers stigmates du carcan égyptien, semblable à la foudre, elle s'élança sur son bourreau, lui jeta à la face ses colères, ses mépris, ses indignations si longtemps étouffés; puis elle l'écrasa sous son talon comme la meule écrase la grappe, et le balaya dans l'abîme comme l'ouragan balaye la feuille dans le désert. Enfin le pénitent a dépouillé le sac; enfin l'homme n'est plus le valet du prêtre, il est le maître. Enfin la religion obéit à l'homme et non plus l'homme à la religion! Que l'on ne crie pas à l'impiété, car s'il en eût été autrement, le peuple qui nous a donné les Phidias, les Polyclète, les Scopas, les Apelle, les Praxitèle, les Ictinus, les Socrate, les Platon, les Périclès, ce noble peuple fût demeuré ignoblement courbé devant les

monstrueuses idoles de l'Indus et du Nil, sous la verge de leurs ministres. Le règne de l'homme réhabilité, triomphant, était donc arrivé. L'art ne se fatigua plus en vaines recherches de la beauté : le corps humain la lui offrit complète. Les dieux, pour être glorifiés, furent forcés de prendre la forme, les vertus et même les vices des hommes, et de se plier aux variétés infinies de leurs types divers. En revanche, les hommes se placèrent dans la hiérarchie du ciel.

Cette époque glorieuse où l'art s'étala au soleil dans toute sa pompe, sa splendeur, sa force et sa majesté, peut se désigner sous le nom de la renaissance de Phidias, et se comparer à la renaissance moderne. Au siècle suivant, toutes les natures, tous les âges, tous les caractères, toutes les passions, en un mot toutes les manifestations du monde extérieur se trouvèrent acceptés, ennoblis, exprimés par l'art. Les temples, les portiques, les rues, les places publiques, les maisons des citoyens se remplirent d'un peuple de statues qui répondaient avec une magnifique harmonie à toutes les tendances de l'humanité.

Ce prodigieux mouvement, opéré par Phidias, continué par Praxitèle et Lysippe, fut admirablement servi par Périclès et Alexandre. A peine le soldat macédonien est-il proclamé par l'oracle d'Ammon fils de Jupiter, que se multiplient de toutes parts, d'une manière vraiment fabuleuse, les statues équestres, les quadriges, les groupes en marbre, en ivoire, en airain, en argent, en or. C'est alors que

Lysippe fit ses célèbres hippomachies, ses colosses, hauts de trente et de quarante coudées, que Pline compare à des tours. C'est alors que son élève Charès de Lydie dota de son fameux colosse l'île de Rhodes où, assure Pline, l'on en comptait cent autres de bronze dont chacun aurait suffi à la gloire d'une ville.

Après la mort d'Alexandre, l'art grec, inquiet et maladif, attendit que les Apollonius, les Agésias, les Glycas vinssent lui rendre, sinon son entière vigueur, au moins une partie de son éclat. De Périclès à Alexandre, la Grèce avait été le théâtre de combats continuels; mais l'amour de la liberté en avait été la principale cause. Aussi ces luttes acharnées, loin de châtrer la puissance créatrice, ne firent que hâter sa splendide efflorescence, et aiguillonner profondément toutes les énergies; sous le ciseau de l'artiste, de célestes éclairs sillonnaient le marbre et l'airain destinés à éterniser les héros de la patrie, les gloires de la nation. Pourquoi, au contraire, dans les guerres qui suivirent le partage des dépouilles du lion macédonien, le génie grec traîna-t-il languissamment ses ailes? C'est qu'il n'était plus soutenu par le souffle inspirateur et vivifiant de la liberté; c'est que l'haleine fétide de la servitude empoisonnait les arts.

L'art, contraint de s'expatrier, chercha un refuge à la cour des Lagides, en Asie, où déjà, sous le sabre du conquérant, la philosophie grecque s'était mariée au dogme oriental. Alexandrie fut pour l'art une nouvelle Athènes. Ptolémée Philadelphe l'y ac-

cueillit; trop tôt, hélas! Ptolémée Évergète l'en chassa. Tous les habitants de cette ville immense s'enfuirent, y laissant seul avec ses gardes l'usurpateur dont ils avaient chaque jour à essuyer les outrages sanglants et meurtriers. L'art retourna alors en Grèce; mais il ne tarda pas à y râler sous la main brutale et féroce des Romains qui, après s'être amusés à le mutiler, plâtrèrent et cautérisèrent ses plaies ou, pour mieux dire, le transformèrent, le comprimèrent dans un moule à leur guise, d'où il ne sortit que pour remplir le rôle qu'ils lui assignèrent dans leurs divertissements orgiaques.

L'art transformé, l'art incarné romain, fils de la violence et du pillage, fut condamné à porter sur le front le stigmate de son origine que tous ses efforts furent impuissants à déguiser. Il eut beau agiter devant le monde, pour le fasciner et l'éblouir, les franges dorées de sa robe, partout l'œil reconnut les lambeaux arrachés à l'Orient, à l'Égypte, à l'Étrurie, à la Grèce. Rome, non par amour, mais par frénésie d'orgueil, par raffinement d'égoïsme, lui sacrifia tous ses trésors, impudemment volés ou légitimement acquis, et lui demanda en retour des chatouillements capables de raviver ses sens émoussés. La sculpture répondit bien à ses désirs. Courtisane habile, elle se façonna, elle se plia à tous ses caprices, à toutes ses extravagances. Mais comme certaines courtisanes, victime de ses honteuses complaisances, de ses dégoûtants et monstrueux excès, elle tomba appauvrie, dégradée, épuisée, les membres atrophiés, les organes flétris.

Nous n'exagérons rien. Pour le prouver, il suffira de dire quels étaient les hommes, personnifications vivantes de Rome, sous lesquels elle fonctionna, et l'on comprendra ce qu'elle dut devenir avec l'architecture et la peinture, ses sœurs, dont le sort fut presque semblable au sien. Les hommes qui la polluèrent ne furent autres que les empereurs. Suivons-les donc depuis Auguste jusqu'à Constantin [1].

Auguste, ce cœur froid et calculateur, qui joua, durant sa vie entière, à la séduction, espérant tirer profit de l'art qui lui échut encore tout souffrant des blessures qu'il avait reçues à Élis et à Corinthe, lui farda les joues, afin de dissimuler sa pâleur, lui couvrit les épaules d'un manteau brodé avec soin, et le livra à la corruption matérielle et intellectuelle, à la subtilité, à l'enflure, au mensonge, à l'adulation, à la bassesse, à la sensualité et à la luxure. Après Auguste, l'art suivit le dieu des délateurs, Tibère, dans l'île de Caprée, théâtre de tous les crimes, et refléta l'atroce physionomie du monstre qui prit consciencieusement à tâche de rassembler toutes

[1] M. de Chateaubriand a certes rendu un grand service, en ne reculant pas devant la tâche pénible d'exposer l'énormité des mœurs païennes, afin de faire mieux apprécier tout ce que le christianisme eut de providentiel et de réparateur. — Nous avons cru bon, à son exemple, de faire passer enfin sous les yeux des artistes, dans un livre qui leur est spécialement destiné, les mêmes textes et les mêmes faits. Ces textes et ces faits, empruntés à l'histoire, serviront à édifier sur le milieu abject et ignoble dans lequel l'art romain, si mal apprécié jusqu'ici dans ses différentes phases, a dû nécessairement opérer et se dégrader. Si nous n'avons pas le mérite de donner à ces documents l'admirable forme dont les a revêtus l'illustre écrivain, nous aurons au moins la discrétion d'accepter le choix judicieux qu'il en a fait.

les turpitudes, toutes les scélératesses, pour s'en souiller la face.

A qui l'art dut-il ensuite obéir? quels furent ses nouveaux maîtres? un fou, un imbécile, un histrion, Caligula, Claude, Néron. Caligula, cet insensé qui ordonnait à la lune quand elle était pleine de venir coucher avec lui; Caligula, cet infâme qui, encore enfant, préludait par l'inceste avec une de ses sœurs au viol de toutes les autres; puis Claude, cette brute qui par son aspect stupide excitait le mépris de sa mère elle-même; Claude, ce poltron qui se cachait derrière une porte lorsqu'un soldat lui jeta le diadème des Césars[1]; Claude, ce lâche qui n'avait pas assez de caresses pour Messaline, lorsque cette reine des prostituées daignait descendre sur le lit nuptial, au sortir du lupanar où elle s'était vendue aux portefaix et aux matelots; enfin Néron, le divin chanteur qui incendiait Rome en s'accompagnant sur le luth; Néron, le divin danseur qui déployait ses grâces dans les fêtes nocturnes, aux lueurs sanglantes des flambeaux où brûlaient les chrétiens revêtus de tuniques imprégnées de poix[2]; Néron, le divin poète qui se mariait à des hommes, et inven-

[1] Neque multò post, rumore cædis exterritus, processit ad solarium proximum, interque prætenta foribus vela se abdidit : latentem discurrens fortè gregarius miles, animadversis pedibus, è studio sciscitandi quisnam esset, agnovit, extractumque, et præ metu ad genua sibi accidentem, imperatorem salutavit. — *Vita Claudii,* cap. II, pag. 202, edit. 1761.

[2] Nero quæsitissimis pœnis adfecit quos per flagitia invisos vulgus christianos appellabat. — Et pereuntibus addita ludibria, laniatu canum interirent, aut crucibus affixi, aut flammandi, atque ubi defecisset dies, in usum nocturni luminis urerentur. — Tacit. *Annal.*, lib. XV.

tait des femmes nouvelles[1] ; Néron, le divin cocher, le divin athlète, empoisonneur de son frère Britannicus; Néron, le divin joueur de flûte, assassin de sa mère. Et l'art sut satisfaire aux fantaisies de ces protecteurs : jugez à quelles énormités il lui fallut se soumettre.

Il n'eut pas le temps de s'asseoir au banquet auquel le convièrent le vieux Galba, le faible et voluptueux Othon, le gras Vitellius, intrépide ivrogne, impérial gourmand, dont le seul monument fut un plat d'argent colossal[2].

Aux fatigues de la débauche succéda, pour l'art, un siècle de repos ouvert par Vespasien, interrompu un instant par Domitien, continué par Nerva, Trajan, Adrien, Antonin, et fermé par Marc-Aurèle. Mais quels résultats obtinrent la fermeté de Vespasien, la douceur de Titus, la générosité de Nerva, la grandeur de Trajan, la sagesse d'Adrien, la piété d'Antonin, la philosophie de Marc-Aurèle? L'art en fut-il purifié? non. La gangrène avait pénétré jusqu'à la moelle. Il prit seulement des forces factices pour figurer dans les abjectes orgies où l'entraînèrent les Commode, les Septime Sévère, les Caracalla,

[1] Nero tantùm Sabinæ desiderio teneri cœpit, ut puerum libertum (Sporus nominabatur) exsecari jussit quòd Sabinæ simillimus erat, eoque in cæteris rebus pro uxore usus fuit; quin etiam, progrediente tempore, eum in uxorem duxit quanquàm ipse nuptus Pithagoræ liberto. — Dion. lib. LXII, p. 715.

[2] Hanc patinam, cùm fictilis esse non posset propter magnitudinem, argenteam fecit : eaque diù permansit, veluti res diis consecrata, quousque Adrianus eamdem conspicatus, conflari jussit. — Dion. *Hist. rom. de Vitell.*, lib. LXV, pag. 735.

les Héliogabale. Commode, cet autre insensé qui s'enivrait de volupté à couper un homme en deux pour en fouiller les entrailles [1]. Septime Sévère, qui contraignait les sénateurs à faire de Commode une divinité. Monstre encore plus affreux que Tibère, incestueux encore plus criminel que Caligula, histrion, incendiaire, fratricide, parricide comme Néron, Caracalla fut l'amant de sa mère, le bourreau de son père, de son frère, de sa femme et de vingt-quatre mille citoyens. Ce bâtard d'un Africain et d'une hétaïre phénicienne se croyait un autre Achille. Il alla dévotement visiter les ruines de Troie, et afin d'avoir, comme le fils de Pélée, la mort d'un ami à pleurer, il empoisonna son affranchi Festus qu'il aimait plus qu'un frère. Il posa lui-même le cadavre sur un bûcher haut de cent pieds, et, pour compléter la parodie, à l'exemple du plus beau des Grecs qui s'était dépouillé de sa blonde chevelure sur le corps de Patrocle, notre bouffon, laid, petit et difforme, s'arracha deux ou trois cheveux qui erraient sur son crâne dévasté par de sales voluptés [2].

Si l'art ne put se régénérer sous l'impuissant Macrin, voyons ce qu'il devait attendre d'Héliogabale, ce jeune prêtre du soleil, à qui sa ravissante beauté, que l'on comparait à celle de Bacchus, valut le

[1] Obtunsi oneris pinguem hominem medio ventre dissecuit, ut ejus intestina subitò funderentur. — *Hist. Aug.*, pag. 128.

[2] Quumque esset raro capillo, et crinem quæreret ut imponeret ignibus, de ridiculo erat omnibus : cæterùm quos habuit capillos tamen totondit. — Herodian., lib. IV, pag. 310-311.

sceptre de l'univers. Le Syrien Héliogabale, les paupières et les ongles peints, les joues et les lèvres vermillonnées, le front ceint d'une tiare étoilée de diamants, le cou ruisselant de perles, les bras chargés de bracelets d'émeraudes et de rubis, les pieds chaussés de sandales ornées de pierres gravées, le corps serré dans une tunique d'étoffe d'or jetée sur une robe de soie à la phénicienne; Héliogabale accompagné de magiciens, de devins, d'astrologues, d'hétaïres, d'eunuques, de chanteurs, de danseurs, de nains et de naines revêtus de costumes étranges, marchant à reculons et baladant devant une pierre triangulaire consacrée au soleil; Héliogabale franchit les vieilles murailles romaines, pour donner à la ville éternelle un spectacle suprême et inouï qui écrase l'imagination. Héliogabale voulut surpasser ses prédécesseurs par ses prodigalités, ses prostitutions, ses infamies de tout genre; on dirait qu'il voulut montrer jusqu'où peuvent aller l'iniquité et la folie. Pour promener ce jeune enfant, qui ne portait jamais deux fois la même robe, la même chaussure, la même bague [1], qui ne s'approchait jamais deux fois de la même femme [2], qui ne dormait que sur des coussins remplis du duvet caché sous l'aile de la perdrix [3], les jardins, les voies, les parcs des empereurs n'étaient pas assez

[1] Calceamentum nunquam iteravit; annulos etiam negatur iterasse; pretiosas vestes sæpè conscidit. — Lamprid., *Vit. Heliogab.*, pag. 112.

[2] Mulierem nunquam iteravit præter uxorem. — Id, pag. 109.

[3] Nec cubuit in accubitis facilè, nisi iis quæ pilum leporinum haberent, aut plumas perdicum, sub alares culcitras, sæpè permutans. — Id., p. 108.

somptueux ; les chars d'argent et d'ivoire n'étaient pas assez riches; les chevaux les plus accomplis n'étaient pas assez dignes; il lui fallait des portiques semés de paillettes d'or, des chars d'or incrustés de pierres précieuses, des attelages de femmes nues choisies parmi les plus parfaites[1]. Les ornements de ses repas d'été changeaient chaque jour de couleur; les ciselures les plus obscènes couvraient les vases d'argent du poids de cent livres[2]. Des pluies de roses, de violettes et de fleurs les plus rares tombaient des lambris tournants jusqu'à ce que les convives demeurassent pâmés, et à moitié étouffés sur leurs lits d'argent massif[3]. Le nard, le storax et d'autres parfums exquis, renfermés dans des trépieds et des lampes d'or, lançaient des flammes bleuâtres, pendant que se succédaient vingt-deux services entre chacun desquels on se lavait et l'on changeait de femmes[4]. Pour réveiller le palais blasé de l'adolescent, il fallait des murènes engraissées de

[1] Habuit et gemmata vehicula et aurata, contemptis argentatis et æratis. Junxit et quaternas mulieres pulcherrimas et binas ad papillam, vel ternas et ampliùs, et sic vectatus est; sed plerùmque nudas, quùm nudum illæ traherent. — Lamprid., *Vit. Heliogab.*, pag. 111. — Scobe auri porticum travit..... ut fit de aurosâ arenâ. — Id., pag. 102.

[2] Deindè æstiva convivia coloribus exhibuit..... Semper variè per dies omnes æstivos.... Vasa centenaria argentea sculpta, et nonnulla schematibus libidinosis inquinata. — Ælii Lamprid., *Hist. Aug. antè Heliogab.*, p. 107.

[3] Oppressit in tricliniis versatilibus parasitos suos violis et floribus, sic ut animam aliqui efflaverint, quùm crepere ad summum non possent. — Ælii Lamprid., pag. 108.

[4] Exhibuit et aliquandò tale convivium ut haberet viginti et duo fercula ingentium epularum, sed per singula lavaret, et mulieribus uterentur ipse et amici cum jurejurando quod voluptatem efficerent. — Id., pag. 111.

chair humaine, des talons de chameau, des crêtes arrachées à des coqs vivants, des langues de paons et de rossignols, des pois assaisonnés avec des grains d'or, des lentilles avec des pierres de foudre, des fèves avec de l'ambre, du riz avec des perles [1]. Pour égayer le repas et varier la débauche, Héliogabale immolait les enfants des meilleures familles, veillant à ce qu'ils eussent père et mère vivants, afin qu'il y eût plus de douleur [2], afin que les larmes se mêlassent, dans sa coupe, au sang et au vin de rose. Et le beau Syrien était adoré par son peuple, par ses officiers, par ses chiens, par ses lions, par ses chevaux. Il jetait à son peuple, par les fenêtres, des pierres fines, des fruits et des fleurs; il l'enivrait dans les bains et les piscines de vin de rose et d'absinthe [3]; il gorgeait ses officiers de laitances de lamproies et de loups marins, d'entrailles de barbeaux, de cervelles de phénicoptères et de grives, d'œufs de perdrix et de têtes de paons [4]; il rassasiait ses chiens de foies de canards, ses lions de perroquets et de faisans; il nourrissait ses chevaux de raisins d'Apamène, et les abreuvait avec du vin

[1] Comedit calcanea camelorum et cristas vivis gallinaceis demptas; linguas pavonum et lusciniarum, piscem cum aureis, lentem cum cerauniis, fabam cum electris et oryzam cum albis. — Id., pag. 108.

[2] Credo ut major esset utrique parenti dolor. — *Vit. Heliog.*

[3] ..... Et rosis piscinas exhibuit, et bibit cum omnibus suis caldaria, miscuit gemmas pomis ac floribus, jecit et per fenestram cibos. — Ælii Lamprid., pag. 109.

[4] Exhibuit palatinis ingentes dapes extis mullorum refertas, et cerebellis phœnicopterûm, et perdicum ovis, et cerebellis turdorum; et capitibus psittacorum et phasianorum et pavonum. — Id., pag. 108.

de Crète, de Massique et de Falerne[1]. Maintenant quels termes employer pour continuer ce récit? quels mots sauraient voiler ce qu'il nous reste à dire? comment traduire les faits que l'historien latin nous a transmis dans toute leur nudité? Héliogabale n'acceptait pour ministres du pouvoir et de ses voluptés que les hommes doués par la nature des facultés les plus puissantes pour accomplir les œuvres de la plus révoltante lubricité[2]. Après s'être habillé en femme, s'être intitulé *domina* et *imperatrix*, il prit pour mari le cocher Zoticus qu'il abandonna pour célébrer d'autres noces avec Hiéroclès, fils d'un cuisinier[3]. De même que Caracalla devant son armée parodiait Achille, Héliogabale devant sa cour se plaisait à imiter Pâris. Mais nous nous refusons à aller plus loin, nous nous hâtons de terminer, en rappelant que le prêtre du soleil qui, dans la prévision du châtiment, avait fait paver une cour en pierres précieuses pour se casser la tête, et tenait en réserve des poignards d'or, des cordons de soie et des poisons dans des vases de cristal et de porphyre, ne put en profiter, fut tué dans des latrines[4], traîné à l'égout et enseveli dans le Tibre.

Pendant les quatre années que durèrent les bac-

[1] Canes jecinoribus anserum pavit. Misit et uvas apamenas in præsepia equis suis, et psittacis atque phasianis leones pavit. — Id., pag. 108.

[2] Ad honores reliquos promovit commendatos sibi pudibilium enormitate membrorum. — *Hist. Aug.*, pag. 474.

[3] Nupsit et coivit ut et pronubum haberet, clamaretque *concide, magire*, et eo quidem tempore quo Zoticus ægrotabat. — *Hist. Aug.*, pag. 472, Dio., lib. LXXIX; Herodian., lib. V.

[4] Atque in latrinâ, ad quam confugerat, occisus. — *Hist. Aug.*, p. 473.

chanales héliogabalesques, l'art romain, qui croyait sa fin prochaine, voulant assister lui-même à son banquet funéraire, rassembla toute son ardeur pour se ruer d'un élan furieux dans les tourbillons vertigineux de l'orgie. Vêtu d'une robe d'or et d'argent émaillée de pierreries éblouissantes, qui réussissait moins à cacher qu'à mettre en relief ses formes lascives, il brilla d'une beauté météorique et infernale, que lui donnait l'espoir de mourir dans l'ivresse sur la soie empourprée de vin et de sang, parsemée de roses et de violettes. Mais pour lui l'heure finale ne devait pas sonner de si tôt. Il fallait qu'il reçût le prix de ses iniquités; il fallait qu'il passât par toutes les angoisses d'une expiation mille fois plus cruelle, plus ignominieuse et plus longue, que le supplice infligé à son maître Héliogabale.

Dépouillé de sa parure impudique, et condamné au jeûne le plus extrême, par Alexandre Sévère, il aurait succombé sous le froid et la faim, si un os et une loque ne lui eussent été jetés par un soldat de race barbare, par Maximin, géant de huit pieds et demi de haut, qui se récréait à briser d'un coup de poing les dents ou la jambe d'un cheval, à terrasser trente lutteurs l'un après l'autre sans se reposer, à montrer plusieurs coupes pleines de ses sueurs, à engouffrer en un seul jour dans son vaste estomac quarante livres de viande, à livrer les meilleurs citoyens aux bêtes féroces, à les crucifier ou à les coudre dans les carcasses d'animaux fraîchement tués [1].

[1] Erat prætereà (ut refert Codrus) magnitudine tantâ, ut octo pedes

Ce que l'art romain avait arraché à la pitié, ou plutôt à une distraction de Maximin, fut tout ce qu'il obtint de Maxime Papien, fils d'un charron; de Gordien, dernier descendant des Gracques; de Philippe, fils d'un chef de brigands arabes; de Gallus, tributaire des Goths; et de Valérien, dont la tête servit de marche-pied à Sapor pour monter à cheval, avant que ce prince ne le fît écorcher vif, et n'ordonnât de saler, de tanner, de teindre en rouge, d'empailler et de suspendre aux voûtes du principal temple de sa capitale la peau de l'infortuné [1]. Le

digito videretur egressus; pollice ità vasto, ut uxoris dextrocherio uteretur pro annulo. Jam illa propè in aure mihi sunt posita, quòd hamaxas manibus attraheret, rhedam onustam solus moveret; equo si pugnum dedisset, dentes solveret; si calcem, crura frangeret; lapides toficios friaret, arbores teneriores scinderet: alii denique eum Crotoniatem Milonem, alii Herculem, Antæum alii vocârunt..... Cum militibus ipse luctam exercebat, quinos, senos et septenos ad terram prosternens..... Sexdecim lixas uno sudore devicit.... Volens Severus explorare quantus in currendo esset, equum admisit multis circuitionibus, et cùm neque Maximinus accurrendo permulta spatia desiisset, ait ei..... Bibisse illum sæpè in die vini capitolinam amphoram constat: comedisse et quadraginta libras carnis, ut autem Codrus dicit, etiam sexaginta..... Sudores sæpè suos excipiebat, et in calices vel in vasculum mittebat; ità ut duos vel tres sextarios sui sudoris ostenderet. — *Hist. Aug.*, pag. 368-369-372.

[1] Rex Persarum Sapores qui eum ceperat, si quandò libuerit aut vehiculum ascendere aut equum, inclinare sibi Romanum jubebat ac terga præbere, imposito pede super dorsum ejus. — Lact., *de Morte persecut.*, cap. v. pag. 60.

Direpta est ei cutis, et eruta visceribus pellis, infecta rubro colore, ut in templo barbarorum deorum ad memoriam triumphi clarissimi poneretur. — Id., cap. v, pag. 59.

Valerianus scilicet in captivitatem ductus à Sapore, non gladio, sed ludibrio omnibus vitæ suæ diebus merita pro factis percepit, ità ut quotiescumque rex Sapores equum conscendere vellet, non manibus, sed incur-

joyeux Gallien, qui ne songeait qu'à ses plaisirs, et écrivait à l'un de ses officiers de n'épargner ni les enfants ni les vieillards, coupables d'une parole, d'une pensée, contre lui [1]; Gallien, qui construisait des petites chapelles avec des feuilles de roses, des châteaux avec des fruits, et envoyait à la mort quatre mille soldats [2]; Gallien, qui riait et demandait quels seraient les festins et les divertissements du jour et du lendemain, lorsqu'on empaillait son père Valérien [3]; Gallien, troublé dans ses fêtes par les râlements lugubres de l'art romain, le fit fouailler impitoyablement par ses valets, et chasser de la niche où, depuis Héliogabale, il lui avait été permis de s'abriter dans la cour des empereurs.

vato dorso et in cervice ejus pede posito, equo membra levaret. — Eutrop. *in Vitâ Pontii* manuscriptâ, apud Lact., pag. 60.

Tandem à Sapore rege Persarum jussus excoriari, saleque conditus, in sempiternum tui infortunii trophæum ante omnium oculos statuisti. — Euseb., *Orat. Const.*, pag. 442.

[1] « Gallienus Variano.

« Non mihi satisfacies, si tantùm armatos occideris, quos et fors belli « interimere potuisset. Perimendus est omnis sexus virilis, si et senes atque « impuberes sine reprehensione nostrâ occidi possent. Occidendus est qui- « cumque malè voluit; occidendus est quicumque malè dixit contrà me, « contrà Valeriani filium, contrà tot principum patrem et fratrem. Ingenuus « factus est imperator. Lacera, occide, concide : animum meum intelligere « potes, meâ mente irascere, quia hoc manu meâ scripsi. » — Trebell. Pol., Trig. tyran.; *Hist. Aug.*, p. 500.

[2] Terna millia et quaterna militum, singulis diebus occidit (p. 476); cubicula de rosis fecit; de prunis castella composuit, uvas triennio servavit, hieme summâ melones exhibuit; mustum quemadmodum anno haberetur docuit, etc., etc. — *Hist. Aug.*, p. 475.

[3] ...Nec ad talia movebatur... Sed ab iis qui circà eum erant requirebat : « Ecquid habemus in prandio? ecquæ voluptates paratæ sunt? et qualis cras « erit scena? quales circenses? » — *Hist. Aug.*, p. 467.

Alors, le misérable, les cheveux rares et hérissés, les yeux hagards et faméliques, les joues sèches et déformées, la bouche torse et béante, la peau bourbeuse et rongée d'ulcères, la poitrine cave, l'échine hideusement bombée, les bras comme ceux d'un squelette véreux, les jambes estropiées et trébuchantes, alla rouler dans la boue du ruisseau. Claude II, Aurélien, Probus, Carus, Dioclétien et Constance-Chlore, furent également sans pitié pour lui : ils le laissèrent frapper à la porte des cabarets et des lupanars, mendier auprès des baladins, des gladiateurs, des cochers, des prostituées et de la plus vile gueusaille de Rome. Gisant à la borne du carrefour, en butte aux risées, aux railleries, aux cruautés des enfants, aux aboiements et aux morsures des chiens, l'art, poussant des hoquets convulsifs, était près de rendre le dernier soupir, lorsque Constantin l'enveloppa dans sa pourpre et le conduisit aux rives du Bosphore.

Bientôt, baptisé chrétien, l'art païen renia son nom et emprunta celui de Byzance, la nouvelle métropole du monde. Mais les temps d'épreuves et de tribulations, pour être moins douloureux, n'approchaient guère de leur terme. Tantôt protégé et accablé, par la prodigalité fastueuse de Constantin, de trésors enlevés à Rome, à la Grèce et à l'Asie; tantôt abandonné et livré, par l'humeur capricieuse du prince, à la pioche et au marteau, il eut à lutter contre les mépris des rigides adorateurs du Christ, qui le voyaient, courtisan trop souple du souverain, servir à la fois et les divinités de l'Olympe et

l'Homme-Dieu de Nazareth. Ces rudes ascètes s'indignaient de ce que l'eau du baptême n'eût pas plus nettoyé son âme de ses vices, qu'elle n'avait guéri son corps de la lèpre et des dartres. Cependant, l'Église, qui n'osait pas trop s'attaquer de front aux fantaisies du maître; l'Église, prudente, transigea et patienta. Peut-être aussi espérait-elle convertir et ramener à des principes plus sévères l'art, auquel, depuis longtemps d'ailleurs, sa politique, en dépit de sa morale, avait permis de s'introduire jusque dans les catacombes. Mais, hélas! à peine Constantin et ses trois fils eurent-ils été touchés par l'ange de la mort, que l'art apostasia avec Julien, et déserta la croix du Sauveur pour les foudres de Jupiter, la blanche colombe et l'agneau sans tache pour Vénus, Mars, Cybèle et Priape. Les supplices les plus atroces frappèrent les disciples de Jésus qui s'étaient montrés hostiles à l'apostat. Aux pieds des idoles élevées par l'art renégat à Césarée, à Ascalon, à Héliopolis, à Gaza, des milliers de fidèles furent égorgés, d'autres déchirés par des ongles de fer, d'autres éventrés par les broches des cuisiniers et les quenouilles des femmes; d'autres eurent les entrailles dévorées par des cannibales, ou brouillées avec de l'orge et offertes aux pourceaux [1]. Enfin, lorsque Julien, le corps percé d'une javeline, eut lancé à deux mains son sang vers le ciel, en s'écriant : « Tu as vaincu, Galiléen [2]! » l'art se repen-

[1] Sozomen., lib. v; Theodoret., lib. IX; Greg Naz., *Orat.* IX.

[2] Aiunt illum, vulnere accepto, statim haustum manu suâ sanguinem in cœlum jecisse, hæc dicentem : « Vicisti, Galilæe! » — Sozom., lib. III, cap. 25, p. 147.

tit, se voila la face, se couvrit de cendres et implora pardon. Mais l'Église, oubliant, dans son juste ressentiment, les préceptes de charité du Crucifié, le repoussa du pied, lacéra et brûla ses tableaux, faucha et broya ses statues, renversa ses temples et promena la charrue sur leurs décombres. Saint Martin dans les Gaules, l'évêque Marcel en Syrie, l'archevêque Théophile à Alexandrie, sont les ministres de son implacable vengeance. L'illustre Symmaque, le vénérable Libanius, déploient toute leur éloquenee pour attendrir Théodose. Écoutez Libanius; après avoir dépeint les ravages exercés dans les villes sur les images et les sanctuaires, il s'exprime ainsi : « Dans nos campagnes se rendent les ennemis des « temples; ils se dispersent, se réunissent ensuite, et « se racontent leurs exploits : celui-là rougit qui « n'est pas le plus criminel. Ils vont, comme des tor- « rents, sillonnant la contrée et bondissant contre « la maison des dieux. La campagne, privée de « temples, est sans yeux; elle est ruinée, détruite, « morte : les temples, ô empereur! sont la vie des « champs... C'est aux temples que le laboureur con- « fie sa femme, ses enfants, ses bœufs, ses mois- « sons.... Les chrétiens n'ont-ils pas une loi conçue « en ces termes : Pratiquez la douceur; ayez horreur « de la nécessité ou de la contrainte? Pourquoi donc « se précipitent-ils sur nos temples avec tant de « fureur [1] ? » Mais Théodose, le pénitent de saint Ambroise, avait posé au sénat cette question : Quel

[1] Libanius, *pro templis ;* traduction de M. de Châteaubriand.

Dieu les Romains adoreront-ils, le Christ ou Jupiter? La majorité du sénat avait condamné Jupiter: les supplications de Symmaque et de Libanius ne furent point écoutées, et l'œuvre d'extermination se poursuivit sans relâche. La cupidité et le fanatisme, qui se glissent partout, se mêlèrent de la partie. « Les « chrétiens, disait Libanius à Théodose, les chré- « tiens protestent qu'ils ne font la guerre qu'aux « temples; mais cette guerre est le profit des oppres- « seurs : ils ravissent aux malheureux les fruits de la « terre, et s'en vont avec les dépouilles, comme s'ils « les avaient conquises et non volées. Cela ne leur « suffit pas : ils attaquent encore les possessions par- « ticulières, parce que, au dire de ces brigands, *elles « sont consacrées aux dieux*.... Quels sont les des- « tructeurs de nos temples ? Ce sont des hommes vê- « tus de robes noires, qui mangent plus que des élé- « phants, qui demandent au peuple du vin pour des « chants, et cachent leurs débauches sous la pâleur « artificielle de leur visage [1]. » Plus tard, les persécutions dirigées contre la trinité de l'art s'augmentèrent encore de la colère du pape Grégoire, des empereurs iconoclastes, des juifs et des mahométans. Les artistes, à leur tour, ne furent point épargnés. On leur coupa les mains, on leur creva les yeux. Et cependant plus de deux cents ans séparaient Grégoire de Théodose, plus d'un siècle s'était écoulé entre Léon l'Isaurien et Grégoire.

L'art proscrit demanda un asile aux sombres fo-

[1] Id., ibid.

rêts, aux profondes cavernes, aux insalubres maremmes. Là, se nourrissant de larmes et de soupirs, confiant son repentir et ses lamentations aux tristes dyptiques, il attendait la mort, lorsque l'Église, enfin émue de compassion par ses souffrances et sa rude pénitence, l'Église l'appela dans son sein et foudroya la rage de l'Isaurien. L'art avait compté parmi ses plus acharnés persécuteurs les moines et un pape. L'art maintenant rencontrait ses plus chauds défenseurs sous la tiare pontificale et le froc monacal. Les papes lui ouvrirent leur palais et leurs basiliques, les moines leurs cloîtres et leurs chapelles. Après un long repos dans ces douces retraites, l'art laissa le nom qu'il avait pris à Byzance, et reçut mission de prêcher les doctrines de l'Église qui l'avait abrité, le sacrifice de la chair à l'esprit, de la forme à la pensée, de la beauté au symbole. L'Eglise, bien assurée que l'architecture serait fidèle à ses dogmes, lui donna toute liberté. Elle lui permit de chercher ses inspirations dans les édifices de l'Orient, de multiplier et de varier à son gré les élégants réseaux, les dentelles précieuses, les nervures délicates et hardies, les flèches élancées, les rosaces rayonnantes, les spirales gracieuses, les forêts de colonnes fleuries. Il n'en fut pas de même pour la sculpture. Les vieilles rancunes qu'elle avait inspirées à l'Église n'étaient pas encore éteintes. D'abord reléguée sur les tombeaux, puis admise à grand' peine sous le porche du temple, elle gémit et se désole. Humble servante de l'architecture, il n'y a pour elle ni indépendance, ni joie, ni parure, ni beauté.

Absorbée dans une rigide unité, immobile, le corps maigre, anguleux, raide et démesurément allongé sous une sèche et pesante draperie, elle semble moins aspirer au ciel que regretter ses gloires helléniques, et pleurer ses anciennes amours. Comme jadis en Égypte, le type austère et inflexible imposé par le dogme l'accable et l'étouffe. Elle songe à l'homme, elle songe à Athènes : l'ont-ils oubliée? lui feront-ils défaut? non. L'un et l'autre vont travailler à déchirer le suaire dans lequel elle gît emmaillottée. Un navire cingle vers le Campo-Santo et apporte un souvenir d'Athènes. Aussitôt un homme, Niccola de Pise s'en empare, et proclame l'émancipation de la statuaire. Mais, hâtons-nous de le dire, l'Église comprend toutes les conséquences de la révolte, si elle s'y oppose ; et elle s'avoue que le meilleur et le plus sûr moyen d'y remédier est de s'y prêter.

Maintenant que nous avons rejoint Vasari, il nous suffira de rappeler les noms des hommes qu'il nous a si bien fait connaître, pour marquer chaque pas de la sculpture vers son épanouissement. A Niccola de Pise succèdent Agostino et Agnolo ; à Andrea de Pise, Orcagna ; à Jacopo della Quercia, l'illustre Ghiberti, et notre grand Donatello. Bientôt le divin Michel-Ange Buonarroti, de sa main invaincue et invincible, conduira l'art à son but : l'alliance du verbe avec la chair réhabilitée et triomphante.

NOTES.

(1) La sépulture de Baldassar Coscia ne fut construite ni aux frais ni par l'ordre de Cosme de Médicis. Coscia laissa vingt mille florins d'or, dont mille furent employés par ses exécuteurs testamentaires, Bartolommeo Valori, Niccolò da Uzzano, Giovanni de' Medici et Vieri Guadagni, à élever son tombeau sur lequel on grava cette inscription :

JOANNES QUONDAM PAPA
XXIII. OBIIT FLORENTIE (*sic*)
ANNO DOMINI MCCCCXVIII.
XI. KALENDAS IANUARII.

Le Migliore, p. 56 de sa *Firenze illustrata,* raconte que Martin V fit de vives instances auprès des prieurs pour que cette épitaphe fût effacée ; mais il lui fut répondu : « *Quod scripsi*, *scripsi.* » Si le tombeau eût été érigé par Cosme, Martin V lui aurait adressé ses doléances, ou les prieurs lui auraient envoyé l'agent du pape.

(2) L'an 1688, cette statue fut transportée dans l'habitation du surintendant du temple de San-Giovanni, et remplacée par un saint Jean-Baptiste en marbre, sculpté par Giuseppe Piamontini.

(3) La figure de l'Abondance de Donato, rongée par l'intempérie des saisons, fut remplacée l'an 1721 par une autre statue due au ciseau de Gio. Battista Foggini, sculpteur et architecte florentin.

(4) San-Giovanni n'a jamais été un temple dédié au dieu Mars, comme l'ont prouvé les antiquaires florentins. Voyez Vicenzio Borghini dans la première partie de ses *Discorsi*, Leopoldo del Migliore, pag. 84 et 85 de sa *Firenze illustrata*, et le tome V du P. Richa. La colonne du Marché-Vieux ne put jamais appartenir à San-Giovanni, car elle diffère complètement des autres colonnes de ce temple.

(5) Les corporations de Florence élevèrent à leurs frais plusieurs monuments d'une magnificence extraordinaire, tels que l'église

d'Orsanmichele, sous les fondements de laquelle on jeta, le 29 juillet 1337, des médailles d'or et d'argent portant cette inscription : *Ut magnificentia populi Flor. artium et artificium ostendatur*. Les quatre façades extérieures de cet édifice sont ornées de niches dans lesquelles chaque corporation voulut placer la statue en marbre ou en bronze de son patron. Voyez Manni, tom. XI, p. 105, *De' Sigilli*.

(6) Cette tête de cheval n'est point l'ouvrage de Donato; elle appartenait à un cheval antique jadis placé devant la cathédrale. Un archevêque fit fondre ce précieux morceau pour en former une grosse cloche. Voyez la *Descrizione di Napoli* du Sarnelli, et *le Vite de' pittori napoletani* du Domenici, tom. III, c. 63.

(7) Ce Tabernacle fut remplacé par un autre exécuté sur les dessins du Bernini, en bronze doré, orné de lapis-lazuli.

(8) Ces deux statues colossales n'existent plus.

(9) Vasari a oublié de nous reparler de Fra Bernardo et de ses miniatures.

(10) Lelio Torelli da Fano, savant légiste, publia, sous le nom de son fils Francesco, les Pandectes collationnées sur le fameux manuscrit pisan.

(11) La noble famille des Sommaj est éteinte. Chirico da Sommaja fut gonfalonier l'an 1363. Voyez l'Ammirato, lib. XII, c. 626.

(12) Aucune de ces épitaphes ne fut placée sur le tombeau de Donato; mais plus tard on y grava l'inscription suivante, composée par le chanoine Salvino Salvini :

Donatellus
Restituta antiqua sculpendi cælandiq. arte
Celeberrimus
Mediceis principibus summis bonarum
Artium patronis apprime carus
Qui ut vivum suspexere
Mortuo etiam sepulcrum loco sibi
Proximiore constituerunt
Obiit idibus decembris an. sal. MCCCCLXVI.
Æt. suæ LXXXIII.

(13) Donato fit beaucoup d'autres ouvrages que Vasari passe sous silence, tels que les deux tombeaux de la chapelle Albizi, à San-Pier-Maggiore, mentionnés par le P. Richa dans ses *Notizie Istoriche delle chiese di Firenze*, tom. I, c. 145, les deux bustes de la congrégation de la doctrine chrétienne, le David de bronze de la cour du Palais-Vieux, et le David de marbre de la salle des Signori cités par le même auteur. On ne doit pas oublier non plus une tête qui orne un tombeau de la Minerva, une statue de saint Jean-Baptiste dans le baptistère de Constantin, et un buste placé à Santa-Maria-Maggiore, et dont parle le chanoine Titi dans sa *Notizia delle pitture*, etc., *di Roma*.

MICHELOZZO MICHELOZZI,

SCULPTEUR ET ARCHITECTE FLORENTIN.

Si les hommes croyaient vivre jusqu'à l'âge ou leur force les trahit, où leur faiblesse les réduit à l'impuissance, bon nombre d'entre eux n'arriveraient pas à mendier dans leur vieillesse, après avoir follement et aveuglément dissipé dans leur jeunesse les fruits de leurs travaux. Ceux qui descendent de la richesse à la pauvreté ont bientôt perdu toute espèce de considération dans le monde. On doit donc s'efforcer de mettre par tous les moyens honnêtes ses vieux jours à l'abri de la misère. Ceux qui feront comme Michelozzo, qui eut le bon esprit de ne pas imiter l'insouciance et les prodigalités de son maître Donatello, mèneront une vie honorable et n'auront pas besoin, dans leurs dernières années, d'aller tristement quêter leur subsistance.

Dès sa jeunesse, Michelozzo étudia la sculpture et le dessin à l'école de Donatello. Il tira parti de la terre, de la cire et du marbre, avec un égal succès ; mais il se distingua surtout dans l'architecture. Après le Brunelleschi, il passa, comme nous le montrerons plus bas, pour l'architecte de son temps le



MICHELOZZO MICHELOZZI.

plus ingénieux dans l'art d'ordonner les distributions intérieures des palais, des couvents et des maisons.

Donatello employa pendant plusieurs années Michelozzo qui était très-habile à travailler le marbre et le bronze, ainsi que le prouve le tombeau du pape Jean Coscia, dont il surveilla l'exécution, et pour lequel il fit une statue de la Foi, haute de deux brasses et demie, que l'on trouve encore aujourd'hui à San-Giovanni de Florence, en compagnie d'une Espérance et d'une Charité de la même dimension, dues au ciseau de Donatello. En outre, Michelozzo laissa au-dessus de la porte de la sacristie un petit saint Jean en ronde-bosse qui fut beaucoup admiré.

Cosme de Médicis sut apprécier le talent de notre artiste. Il lui demanda le modèle du palais qui est à l'encoignure de la via Larga, auprès de San Giovannino. Le modèle de Filippo Brunelleschi, dont nous avons déjà parlé, paraissait trop somptueux et trop vaste à Cosme qui craignait d'exciter l'envie de ses concitoyens. Michelozzo, ayant vu son projet agréé, ne tarda pas à conduire à bonne fin ce palais qui, comme on peut en juger, réunit à la majesté tout à la fois simple et grandiose des ornements, et aux recherches de l'architecture, le mérite des distributions intérieures, larges et commodes. Michelozzo est d'autant plus digne d'éloges, que cet édifice fut, à Florence, le premier en ce genre. Les caves et les celliers sont à quatre brasses sous terre et reçoivent la lumière en s'élevant de trois brasses au-dessus du sol. Le palais possède deux cours accompagnées de loges

magnifiques sur lesquelles donnent des salons, des chambres, des antichambres, des cabinets d'étude, des garde-robes, des étuves, des cuisines, des escaliers secrets et des escaliers communs. Chaque étage renferme des appartements capables de loger, non-seulement un simple citoyen, tel qu'était alors Cosme de Médicis, mais encore les plus grands princes de l'Europe. Nous y avons vu de nos jours des rois, des empereurs, des papes, et, en un mot, les plus éminents personnages (1).

L'an 1433, Cosme ayant été exilé de Florence, Michelozzo, qui lui était sincèrement attaché, le suivit de son propre mouvement à Venise, et ne voulut jamais l'abandonner. Il trouva maintes occasions d'exercer son talent dans cette ville, en dessins, en modèles et en embellissements de maisons et de monuments, pour les amis de Cosme et d'autres gentilshommes. A San-Giorgio-Maggiore, monastère des moines noirs de Santa-Giustina, il bâtit, aux dépens de Cosme de Médicis, une bibliothèque que l'illustre exilé se plut à enrichir d'une foule de livres (2).

L'année suivante, Cosme revint triomphant à Florence, et emmena avec lui Michelozzo.

Peu de temps après, le palais de la Seigneurie commença à menacer ruine, parce que plusieurs colonnes de la cour souffraient, soit du trop grand poids dont elles étaient chargées, soit de la faiblesse des fondements, ou peut-être parce qu'elles étaient formées de blocs mal assemblés. Quelle que fût, du reste, la cause de cet accident, on pria Michelozzo

d'y porter remède. Il accepta volontiers cette entreprise, car il en avait déjà conduit à bonne fin une toute semblable à Venise, près de San-Barnaba. Un gentilhomme, comme je l'ai entendu raconter par Michel-Ange Buonarroti, lui ayant confié le soin de réparer sa maison qui était en danger de s'écrouler, il prépara secrètement une colonne armée de solides étaies qu'il chargea sur une barque, et en une nuit, à l'aide de quelques maîtres, il la mit en place et sauva la maison. Enhardi par cette expérience, Michelozzo aborda courageusement sa tâche et s'en acquitta avec un rare succès. Il reprit en sous-œuvre et refit les colonnes telles qu'elles sont aujourd'hui. Lorsqu'il vint à retirer les anciennes colonnes pour introduire les nouvelles, il étaya si fortement son édifice que cette énorme masse ne souffrit aucunement, et depuis elle n'a pas bougé d'une ligne. Afin que l'on reconnût ses colonnes, Michelozzo en plaça, aux encoignures du palais, quelques-unes à huit pans avec des chapiteaux dont les feuillages sont sculptés à la moderne. Il diminua ensuite le poids des murailles qui chargeaient les colonnes, refit toute la cour avec un nouvel ordre de fenêtres semblables à celles du palais Médicis, et couvrit les murailles de bossages pour placer les lis d'or que l'on y voit encore aujourd'hui. Michelozzo conduisit ces travaux avec beaucoup de célérité. Au second étage, il pratiqua quelques œils-de-bœuf pour éclairer les chambres au-dessous desquelles est aujourd'hui la salle des Deux Cents. Il disposa plus richement le troisième étage pour les sei-

gneurs et le gonfalonier, qui jusqu'alors n'avaient eu qu'une seule salle à l'usage de tous. Il leur ménagea des appartements séparés, s'ouvrant sur un corridor dont les fenêtres donnent sur la cour. Il divisa l'étage supérieur en diverses chambres consacrées aux valets, aux hoquetons, aux musiciens, aux fifres, aux massiers, aux huissiers et aux hérauts. Dans l'une de ces pièces, qui renferme maintenant les bureaux de la trésorerie, on voit un tableau de Giotto représentant Charles, fils de Robert, duc de Calabre, agenouillé devant une Madone. Près de l'entablement qui fait le tour de la cour, Michelozzo établit un réservoir d'eau destiné à alimenter des fontaines artificielles. Il restaura aussi la chapelle où l'on dit la messe, et plusieurs pièces dont il décora les plafonds de lis d'or sur un fond d'azur. Il recouvrit également tous les vieux plafonds des autres salles et, en un mot, il apporta une foule d'améliorations à ce palais. Il sut conduire les eaux des puits jusqu'au dernier étage, à l'aide d'une roue qui les faisait monter avec une facilité extraordinaire. Malheureusement il ne put remédier aux défauts de l'escalier public qui, dès le principe, fut mal entendu, mal situé, raide, étroit, obscur. Les degrés étaient en bois; mais il les remplaça par des degrés de pierre jusqu'à l'étage habité par la seigneurie. A l'entrée de la cour, il construisit une porte avec des pilastres en pierre de taille, surmontés de beaux chapiteaux sculptés par lui-même, et d'une corniche architravée qu'il orna des armes de la ville. Il pourvut les escaliers de deux sarrasines en cas de

tumulte et, au sommet, il fit une porte que l'on appelait *la Catena,* et qui était continuellement gardée par un hoqueton. Il arma d'énormes barres de fer la tour du campanile qui s'était lézardée du côté de la place. Enfin, il améliora et répara ce palais de telle sorte qu'il mérita les louanges de tous ses concitoyens, et qu'entre autres récompenses, il obtint le titre de membre du *Collegio,* tribunal fort respecté à Florence.

J'ai cru devoir parler aussi longuement de cet édifice, parce que, après avoir dit ailleurs qu'il fut construit l'an 1298 par Arnolfo, sur un plan vicieux et irrégulier, avec des colonnes de différents diamètres, des arcades de différentes grandeurs, des escaliers incommodes et des appartements mal disposés, il fallait montrer à quel terme l'avait amené Michelozzo, qui fut encore loin d'en faire une habitation agréable (3).

L'an 1538, le duc Cosme, ayant résolu de fixer sa résidence dans ce palais, entreprit de le restaurer convenablement; mais il fut mal compris et mal servi par les architectes qui dirigèrent ces travaux pendant plusieurs années. Alors il voulut voir s'il était possible de rajeunir la distribution et la décoration du palais vieux sans gâter ce qu'il renfermait de bon. Pour réaliser ce projet, il fit venir de Rome Giorgio Vasari, qui était au service du pape Jules III. Il le chargea non-seulement de donner ses soins à l'arrangement des salles que l'on avait commencées, au premier étage, en face de la place au blé, mais encore d'essayer d'introduire, sans toucher à ce qui

était terminé, des escaliers secrets et publics qui missent en communication les divers appartements du palais. Tandis que l'on ornait les salles commencées de plafonds dorés, de stucs, de peintures à l'huile et à fresque, Vasari leva les plans de l'ancien et du nouveau palais, et prépara, non sans peine et sans étude, tout ce qui était nécessaire pour donner un seul niveau aux pièces établies sur des plans différents, et pour les lier entre elles sans nuire à ce qui était déjà fait. Au bout de six mois, il présenta au duc un modèle en bois de cet édifice qui a plutôt la forme d'un château que d'un palais. On pratiqua, d'après ce modèle qui fut agréé par Cosme, des dégagements et des escaliers commodes qui parcourent tous les étages, de telle sorte que maintenant on n'est plus obligé de traverser une foule de salles qui jadis étaient, pour ainsi dire, transformées en passages publics. Enfin le plafond de la grande salle a été élevé de douze brasses, et de magnifiques peintures ont complété ce riche ensemble. Certes, si Arnolfo, Michelozzo et les autres architectes qui ont travaillé à cet édifice depuis sa fondation, revenaient au monde, ils ne reconnaîtraient plus leur ouvrage.

Mais n'oublions pas Michelozzo. Les dominicains de Fiesole, après avoir occupé l'église de San-Giorgio depuis le milieu du mois de juillet jusqu'à la fin de janvier, la cédèrent aux Salvestrini, en échange du couvent et de l'église de San-Marco, qu'ils obtinrent du pape Eugène, par l'entremise de Cosme de Médicis et de son frère Laurent. Il fut

alors résolu que l'on rebâtirait entièrement le couvent de San-Marco sur un plan plus large et plus riche, fourni par Michelozzo. On se mit à l'œuvre l'an 1437, et l'on commença par la partie du couvent qui se trouve au-dessus de l'ancien réfectoire, en face des écuries élevées par le duc Laurent de Médicis. On y disposa vingt cellules commodes, on acheva la couverture de l'édifice, et on garnit le réfectoire de toutes les boiseries nécessaires. On suspendit alors les travaux pour voir la fin d'un procès suscité contre les religieux de San-Marco par Maestro Stefano, général des Salvestrini, qui revendiquait la propriété du couvent. Ce procès ayant eu une issue favorable pour les religieux, on reprit les constructions. De nouvelles contestations naquirent à l'occasion de la grande chapelle bâtie par Ser Pino Bonaccorsi (4). Cette chapelle, après Ser Pino, fut possédée par une certaine Donna de' Caponsacchi, qui la transmit à Mariotto Banchi, auquel la disputa Agnolo della Casa. Celui-ci prétendait la tenir des Salvestrini à titre de don ou d'achat; mais il perdit son procès, et Mariotto vendit la chapelle à Cosme moyennant cinq cents écus. L'emplacement occupé aujourd'hui par le chœur ayant été également vendu à Cosme par la confrérie dello Spirito-Santo, la chapelle, la tribune et le chœur furent commencés suivant les modèles de Michelozzo, et terminés l'an 1439.

Bientôt après on vit s'élever la bibliothèque. Elle a quatre-vingts brasses de longueur, dix-huit de largeur, et renferme soixante-quatre armoires en

bois de cyprès, pleines de livres magnifiques. On s'occupa ensuite du dortoir, du cloître et de toutes les autres distributions de ce couvent qui, grâce au talent de notre artiste qui les conduisit à bonne fin l'an 1452, passe pour le mieux entendu, le plus beau et le plus commode de l'Italie. On assure qu'il coûta trente-six mille ducats à Cosme qui, tant que durèrent les constructions, paya chaque année aux religieux une pension de trois cent soixante-six ducats. Au-dessus de la porte qui mène à la sacristie, on lit sur une tablette de marbre cette inscription :

Cum hoc templum Marco Evangelistæ dicatum magnificis sumptibus Cl. V. Cosmi Medicis tandem absolutum esset, Eugenius quartus Romanus Pontifex maxima cardinalium, archiepiscoporum, episcoporum, aliorumque sacerdotum frequentia comitatus, id celeberrimo Epiphaniæ die solemni more servato consecravit. Tum etiam quotannis omnibus, qui eodem die festo annuas statasque consecrationis ceremonias castè pièque celebraverint, viserintve temporis luendis peccatis suis debiti septem annos totidemque quadragesimas apostolica remisit auctoritate A. M.CCCC.XLII.

Cosme fit également bâtir, sur les dessins de Michelozzo, le noviciat et la chapelle de Santa-Croce de Florence, ainsi que la porte qui conduit de l'église à la sacristie, au noviciat et aux escaliers du dortoir.

Ces travaux ne le cèdent en beauté, en commodité et en richesse à aucun de ceux que le magnifique Cosme de Médicis fit exécuter par Michelozzo. La porte en pierre de macigno fut beaucoup admirée, car jusqu'alors on avait rarement vu imiter ainsi la bonne manière antique.

Ce fut encore par l'ordre de Cosme de Médicis que l'on éleva le palais de Cafaggiuolo, à Mugello, dans le goût d'une forteresse, sur les dessins et avec les conseils de Michelozzo, qui l'entoura de fossés, et l'enrichit de jardins, de fontaines et de tous les agréments qui conviennent à un château de plaisance.

Deux milles plus loin, dans un endroit connu sous le nom de Bosco, Cosme chargea notre artiste d'achever un superbe couvent pour les moines de l'ordre de saint François, et d'opérer à Trebbio divers embellissements.

Michelozzo construisit également, à deux milles de Florence, le palais de la villa Careggi, remarquable par sa magnificence, et il y amena des eaux abondantes dans la fontaine qui existe encore aujourd'hui.

A Fiesole, pour Jean de Médicis, fils de Cosme, il bâtit un autre somptueux palais, dans lequel il sut utilement profiter des dispositions du terrain montueux sur lequel il se trouvait, pour placer dans les constructions inférieures pratiquées en voûtes les caves, les écuries, les celliers et toutes les dépendances de nécessité. Il réserva les étages supérieurs pour les appartements ordinaires, dans lesquels il ménagea des salles consacrées, les unes à l'étude, les autres à la musique. Il déploya toute son habileté dans ce palais qui est d'une solidité à toute épreuve, bien qu'il soit situé sur le penchant d'une colline.

Michelozzo fit ensuite, presque au sommet de la

même colline, l'église et le couvent des moines de San-Girolamo (5), et le modèle d'un hospice pour les pèlerins de la Terre-Sainte, qui fut envoyé à Jérusalem par Cosme de Medicis, et exécuté à ses frais. Michelozzo donna aussi les dessins de six fenêtres ornées des armes de Cosme, pour la façade de Saint-Pierre de Rome. Trois de ces fenêtres ont été de nos jours enlevées par l'ordre du pape Paul III, et remplacées par d'autres qui représentent les armes de la maison Farnèse.

Cosme, ayant appris que la ville d'Assises manquait d'eau, chargea Michelozzo de remédier à ce grave inconvénient dont souffraient surtout les fidèles qui allaient, le 1er août de chaque année, chercher des indulgences à Santa-Maria-degli-Angeli. Michelozzo conduisit aussitôt les eaux qui sortent à mi-côte de la montagne dans une fontaine qu'il couvrit d'une belle et riche loge, soutenue par des colonnes et ornée des armes de Cosme. En même temps, il fit au couvent des moines de l'ordre de saint François quelques embellissements que le magnifique Laurent de Médicis augmenta plus tard, et Cosme ordonna de paver le chemin qui conduit de Santa-Maria-degli-Angeli à la ville. Au milieu de ces travaux, Michelozzo dressa le plan de l'ancienne citadelle de Pérouse.

De retour à Florence, il bâtit le palais de Giovanni Tornabuoni, dans le genre de celui de Cosme, excepté qu'il n'y employa point le bossage, et ne le couronna point aussi richement (6).

Après la mort de Cosme, que Michelozzo avait

aimé autant que l'on peut aimer l'ami le plus cher, Pierre de Médicis fit élever à San-Miniato une chapelle en marbre par notre artiste, qui en outre y sculpta de sa propre main un bas-relief représentant la devise de Cosme, composée d'un faucon et d'un diamant.

Pierre de Médicis, ayant ensuite résolu de construire entièrement en marbre la chapelle de la Nunziata, dans l'église des Servites, ne voulut pas que l'on érigeât ce monument sans les conseils de Michelozzo, qu'il aimait beaucoup et dont il connaissait le dévouement à son père Cosme. Cette chapelle fut donc exécutée sous sa direction par Pagno di Lapo Partigiani, sculpteur de Fiesole. La voûte est soutenue par quatre colonnes corinthiennes en marbre, hautes de neuf brasses environ, et ornées d'une double cannelure et de bases et de chapiteaux sculptés de différentes façons. Sur ces colonnes reposent l'architrave, la frise et la corniche, couvertes de diverses fantaisies, de devises, d'armoiries des Médicis et de feuillages. Au-dessus on voit une belle tablette de marbre renfermant une longue inscription, et entre les quatre colonnes un compartiment de marbre sculpté et enrichi de mosaïques et d'émaux travaillés au feu. Le pavé est composé de porphyre, de serpentin, de mischio et d'autres pierres rares habilement assemblées. La chapelle est fermée par une grille en bronze, surmontée d'un couronnement en marbre dans lequel sont fixés de beaux candélabres.

Pierre de Médicis avait donné à cette même cha-

pelle trente lampes d'argent; mais elles furent détruites pendant le siége de la ville. Depuis plusieurs années déjà, le seigneur duc a ordonné de les refaire; on s'en occupe activement, et bientôt elles seront toutes achevées. En attendant, trente autres lampes, non en argent à la vérité, ne cessent jamais de brûler, selon les intentions de Pierre de Médicis. Elles sont suspendues à une corniche en bois peint et doré, sur un angle de laquelle Pagno plaça un vase du milieu duquel s'élance un lis en cuivre, d'une dimension extraordinaire. Cet énorme poids ne porte pas entièrement sur la corniche. Deux branches en fer, peintes en vert, sont scellées dans l'angle de la corniche de marbre, et soutiennent en l'air les autres branches de cuivre. Cette machine, ingénieusement exécutée, est vraiment digne d'éloges.

Non loin de là, du côté du cloître, Pagno construisit une seconde chapelle dont les fenêtres reçoivent le jour de la cour et éclairent en même temps le petit orgue. Cette chapelle sert de chœur aux moines. Elle renferme une grande armoire où l'on conserve tous les ornements d'argent de la Nunziata, frappés aux armes et à la devise des Médicis.

Hors de la chapelle de la Nunziata, Pagno fit encore un candélabre en bronze haut de cinq brasses, et, à l'entrée de l'église, un bénitier en marbre, ainsi qu'un saint Jean. Au-dessus du banc où les moines vendent des cierges, il sculpta en demi-relief une Vierge à mi-corps, grande comme nature,

tenant l'enfant Jésus sur son bras; et il laissa un autre groupe semblable, à Santa-Maria-del-Fiore.

Dans sa jeunesse, Pagno avait exécuté quelques figures, à San-Miniato, en compagnie de son maître Donato. Dans l'église de San-Martino de Lucques, il avait élevé, en face de la chapelle del Sagramento, un tombeau de marbre surmonté du portrait de Messer Piero Nocera.

Le Filarete rapporte, dans son vingtième livre, que Francesco Sforza, quatrième duc de Milan, ayant donné un des palais de sa capitale au magnifique Cosme de Médicis, celui-ci, pour prouver au duc le prix qu'il attachait à ce présent, voulut que Michelozzo ornât de sculptures et agrandît de trois brasses et demie cette habitation, qui n'avait d'abord que quatre-vingt-quatre brasses de longueur. En outre, il l'enrichit d'une foule de peintures, parmi lesquelles on remarque la Vie de l'empereur Trajan et les portraits de Francesco Sforza, de la duchesse Bianca, sa femme, de leurs fils, de seigneurs, de grands personnages, de huit empereurs, et celui de Cosme lui-même, fait de la main de Michelozzo. Dans toutes les salles, notre artiste introduisit, de diverses manières, les armes de Cosme et sa devise du faucon et du diamant. Toutes ces peintures sont dues à Vincenzio di Zoppa, peintre fort estimé dans ce temps et dans ce pays.

Les sommes consacrées par Cosme à la restauration de ce palais furent payées par Pigello Portinari, citoyen florentin, qui régissait alors les affaires de Cosme à Milan.

On voit à Gènes et ailleurs quelques ouvrages en marbre et en bronze où l'on reconnaît facilement la manière de Michelozzo. Mais nous nous sommes assez occupés de lui. Il mourut à l'âge de soixante-huit ans, et fut enterré à San-Marco de Florence.

Son portrait, peint par Fra Giovanni (7), se trouve dans la chapelle de la Santa-Trinità, sous la figure d'un vieux Nicodème qui, la tête couverte d'un capuchon, descend le Christ de la croix.

D'un pas merveilleusement égal, Florence pousse au même but la peinture, la sculpture et l'architecture. Elle ne se lasse pas de leur fournir, avec une régularité et une continuité admirables, une série d'hommes dont les noms indiquent autant de nouveaux progrès. Après Cimabue, Giotto; après Gaddi, Orcagna; après Uccello, Masaccio; après Ghiberti, Donatello; après Brunelleschi, Michelozzo. Ce magnifique mouvement d'ascension durera jusqu'à Michel-Ange. Mais d'où vient que depuis il se soit arrêté, que depuis il se soit converti en mouvement rétrograde? L'examen de quelques-unes des causes qui ont déterminé le progrès nous amènera peut-être à trouver celles qui ont précipité la décadence.

Dans les beaux siècles, rien n'était moins rare que de rencontrer un artiste qui s'universalisait, au point d'être à la fois peintre, sculpteur, architecte,

mécanicien, et même poëte et musicien. Les arts, véritablement frères, puisaient dans leur mystérieuse alliance une énergie, une vigueur, qui leur faisaient braver et surmonter tous les obstacles. Plus tard, et surtout de nos jours, non-seulement ils ont cessé d'être unis par de secrètes affinités, d'être solidaires l'un de l'autre; ils se sont encore, chacun de son côté, divisés, fractionnés, à l'infini. Le résultat de cette séparation, de ce morcellement, a été de les réduire à une faiblesse, à un énervement, tels que la moindre difficulté les effraie et les force à reculer.

Prenons l'architecture pour exemple. Sans parler des nombreux rapports qui existaient entre elle et les autres arts, examinons ce qu'elle était en elle-même, ce qu'elle comportait à elle seule, ou plutôt quelles fonctions on l'appelait primitivement à remplir. Un coup d'œil sur les œuvres des architectes d'alors suffit pour s'en rendre compte, un mot suffit pour l'expliquer. L'architecture, une et indivisée, embrassait toutes les constructions imaginables. Peut-on en dire autant aujourd'hui? Hélas non! Chaque partie est devenue un tout. L'architecture n'est plus une, il y a vingt architectures: d'un même art, on a fait vingt professions, vingt métiers différents, sans qu'il soit permis d'établir entre eux le plus léger contact. Demandez à un de nos architectes un bâtiment de mer, il vous répondra que, de sa vie, il n'a songé à l'architecture navale. Priez-le de retenir, de mouvoir, les eaux d'un étang, d'un ruisseau; de conduire celles d'un fleuve,

d'une rivière; d'élever des constructions dans leur sein : l'architecture hydraulique n'entre pas dans son domaine. Chargez-le d'exécuter les travaux de construction nécessaires à l'attaque ou à la défense d'une place ou d'un territoire, il vous renvoie au génie militaire. Vous avez besoin d'une route, d'un pont, d'une usine; il vous adresse au génie civil. Vous voulez qu'il vous trace, qu'il vous compose un jardin; cela est également étranger à ses attributions. Comment, cet homme ne sait bâtir ni un vaisseau, ni une digue, ni des remparts, ni un pont, ni une usine; et il s'intitule architecte! Mais passons. Il va nous construire des temples, des palais, des maisons, tous les édifices, en un mot, où la beauté doit se marier à l'utilité, où l'imagination doit trouver sa part aussi bien que les besoins matériels. C'est un beau lot. Sans doute, on ne l'a distrait des autres, que pour mieux le cultiver dans son entier, que pour en faire une chose indivisible. Détrompez-vous, il n'en est rien. Cet art, ou pour mieux dire cette fraction d'art, se fractionne encore; ce morceau détaché de la masse se morcelle encore. La théorie se sépare de la pratique. Vous avez la partie spéculative et la partie exécutive. Parmi nos architectes, les uns, ignorant les plus simples principes du goût, privés du sentiment des belles proportions, ne se doutant pas le moins du monde des ressources et des richesses que présente la décoration, ne s'occupent que des procédés pratiques de la construction, que du matériel de l'art. Le premier maître maçon venu remplirait par-

faitement leur office. Les autres, lancés dans un ordre d'idées complètement spéculatives, se montrent dessinateurs fort habiles, déploient une foule de projets qui témoignent de leur science archéologique; mais, étrangers aux notions positives de la construction, qui ne s'obtiennent que par la seule pratique, ils ne réalisent rien. Est-il nécessaire de nous appesantir sur les conséquences de la fatale division que nous avons signalée? Ne sont-elles pas patentes? Chaque jour, dans la rue, ne frappent-elles pas les yeux les moins exercés?

De plus, l'architecture, soumise maintenant aux exigences d'une bourgeoisie ignorante et corrompue, semble être condamnée à ne satisfaire que les plus déplorables caprices. Ne demandez à nos architectes ni brillantes inventions, ni sages imitations : ils n'inventent rien, ils ne savent pas même imiter. Ils enfantent des choses sans nom, dans lesquelles on dirait qu'ils se plaisent à prendre le contre-pied, à établir le néant de toute raison. On serait vraiment tenté de croire que depuis six cents ans on n'a travaillé à perfectionner les procédés de la construction, à accroître les moyens d'action, que pour leur rendre facile la réalisation des contre-sens les plus révoltants. A l'arabe, au normand, au lombard, ils marient le grec et le romain; et de ces accouplements, il sort des monstres qu'ils s'attachent à rendre encore plus hideux par les ajustements dont ils affublent leurs membres rabougris et estropiés. Mais, reconnaissons-le, l'architecture obéit à une loi fatale et mystérieuse. Intimement liée aux desti-

nées de l'humanité, elle n'a point cessé d'être son fidèle reflet; elle doit être ce qu'elle est, pour ne pas se trouver en désharmonie avec le siècle.

Quittons cet affligeant spectacle, et consacrons notre attention à l'un des représentants les plus complets de l'architecture du quinzième siècle, à Michelozzo, l'élève et le digne successeur de Filippo Brunelleschi. Comme on l'a vu, Michelozzo s'était d'abord destiné à la sculpture; mais, après avoir étudié toutes les parties du dessin, à l'école du Donatello, il chercha un théâtre assez vaste pour lui permettre de se développer librement, et il embrassa l'architecture. Doué d'une imagination souple et féconde, d'une profonde judiciaire, d'une perspicacité rare et d'un génie solide, Michelozzo était bien l'homme que son siècle réclamait pour continuer le mouvement imprimé à l'architecture par Brunelleschi. Il comprit que cet art ne pouvait conserver son influence qu'à la condition de répondre aux goûts, aux idées et aux passions des peuples. Il vit la religion dépossédée d'une grande partie de l'empire que jusqu'alors elle avait exercé sur les esprits, et il tendit aussitôt de tous ses efforts à satisfaire aux nouvelles convenances, en modifiant, en transformant le système architectural qu'elle avait imposé. C'est ce que prouvent son couvent des Dominicains de San-Marco, son noviciat et sa chapelle de Santa-Croce, ses plans de l'hospice de Jérusalem, sa chapelle de San-Miniato, et celle de la Nunziata, qui fut exécutée sous la direction de Pagno di Lapo Partigiani. Le système qu'il adopta exigeait,

sans doute, moins de science, moins de hardiesse, que celui qu'il avait repoussé; mais aussi il offrait plus d'élégance et de simplicité, et portait une empreinte plus franche et plus pure de son utilité. Si Michelozzo emprunta à l'antiquité, comme Donatello l'avait fait pour la sculpture, et Masaccio pour la peinture, il sut néanmoins rester original. S'il se servit de quelques détails, de quelques belles et nobles ordonnances de l'art antique, ce fut en les harmonisant d'une manière tout à fait neuve avec les formes générales dont les mœurs et les habitudes de son époque exigeaient la conservation.

Les édifices de Michelozzo autres que ceux cités plus haut ne dénotent pas moins de tact, d'esprit intelligent et même de génie. Brunelleschi n'avait osé répudier dans son palais Pitti les traditions d'austérité léguées par l'ancienne Étrurie. A la vérité, il avait bien essayé de s'en écarter un peu, en remplissant de chambranles les ouvertures cintrées de son rez-de-chaussée; mais leurs profils, si nobles et si purs qu'ils fussent, ne pouvaient rompre la pesante monotonie d'une façade percée de vingt-trois croisées seulement sur une longueur de quatre-vingt-dix toises. Michelozzo, avec plus d'audace et de bonheur, introduisit la variété dans la façade de son palais Médicis, tout en se gardant bien néanmoins de lui enlever le caractère de la force, de la grandeur et de la majesté. Ses essais dans la voie de l'ornement ont paru à certaines gens indignes de remarque; mais ils suffirent pour lui mériter les suffrages d'hommes probablement moins savants ou moins

difficiles, tels que les Bramante et les San-Gallo. On a voulu aussi ne tenir aucun compte à Michelozzo d'avoir été le premier à allier la commodité des distributions intérieures à la solidité et au luxe de la construction. De toute éternité, nous assure-t-on, ce mérite court les rues. Et ce n'était pas assez de lui refuser les éloges que les juges les plus compétents lui ont prodigués, il a fallu encore l'accuser. Comment s'y est-on pris ? On lui a fait un crime d'avoir été universel dans son art ! Dieu merci, on sait que l'artiste le plus grand devient un misérable cretin, dès qu'il possède les qualités contraires aux défauts de celui qui daigne l'honorer de sa critique.

NOTES.

(1) Ce palais a passé depuis dans la famille Ricardi et en a porté le nom.

(2) Le Sansovino parle de cette bibliothèque dans sa *Descrizione di Venezia*, p. 81 ; l'Ammirato dans ses *Ritratti d'Uomini illustri di casa Medici*, Lorenzo Scradero dans ses *Monument. Italiæ*, et le chanoine Biscioni dans sa savante préface du catalogue de la bibliothèque Médicis, imprimé à Florence en 1752.

(3) Les historiens florentins, tels que l'Ammirato, lib. IV, p. 201, et Gio. Villani, lib. VIII, cap. 16, s'accordent à dire que les fondations du Palais-Vieux furent jetées l'an 1298, bien qu'Arnolfo mourut en 1300.

(4) La grande chapelle fut bâtie non par Ser Pino, mais par une de ses filles, comme le prouve une inscription qui se trouvait sur un pilastre de cette chapelle, et qui était ainsi conçue : *Nam cappellam fecit fieri domina Francisca uxor olim Banchi de Caponsacchis pro remedio animæ patris sui Ser Pini Bonaccorsi et filiorum ejus Michaelis, Joannis et Philippi, anno Domini* 1341, *mense Julii.*

(5) C'est-à-dire qu'il *refit* l'église et le couvent de San-Girolamo fondés par le B. Carlo de' Conti da Montegranelli.

(6) Le palais Tornabuoni passa plus tard dans la famille Corsi.

ANTONIO FILARETE,

ET

SIMONE,

SCULPTEURS FLORENTINS.

Les portes de bronze de Saint-Pierre de Rome n'exciteraient pas notre pitié aujourd'hui si le pape Eugène IV les eût confiées à des mains habiles comme il lui était facile dans son temps où vivaient les Filippo Brunelleschi, les Donatello et tant d'autres artistes d'un mérite éminent. Mais, semblable à la plupart des princes, Eugène IV ne comprenait pas les beaux-arts ou s'en souciait fort peu. Si les princes soupçonnaient combien il est important pour leur renommée de savoir distinguer les hommes de génie, eux et leurs ministres ne se montreraient certainement pas aussi insoucieux. Ils ignorent qu'en employant des ouvriers grossiers et stupides, ils portent des coups mortels à leur propre gloire et aux monuments qu'ils élèvent. Et quelle plus cruelle injustice peuvent-ils faire à leur peuple et à leur siècle? La postérité ne croira-t-elle pas

que, si de meilleurs artistes eussent existé alors, on les eût préférés à ces vils manœuvres?

L'an 1431, Eugène IV venait de monter sur le trône pontifical, lorsqu'il apprit que les Florentins avaient chargé Lorenzo Ghiberti d'enrichir de magnifiques portes en bronze leur église de San-Giovanni. Il résolut aussitôt d'orner également Saint-Pierre d'une porte en bronze; mais, comme il était complètement étranger aux beaux-arts, il se reposa du soin de diriger cette entreprise sur ses ministres qui choisirent pour l'exécuter Antonio Filarete et Simone frère de Donato, tous deux sculpteurs florentins. Ils employèrent douze années à la mener à fin; la fuite d'Eugène IV et les tribulations que les conciles firent éprouver à ce pontife ne les empêchèrent point de continuer leur travail (1). Ils montrèrent le Sauveur et la Vierge au-dessus de saint Paul et de saint Pierre, aux pieds duquel Eugène IV se tient agenouillé. On voit encore quelques actions du Sauveur et de la Vierge au bas de leurs images, le crucifiement de saint Pierre et la décollation de saint Paul au-dessous des figures de ces saints. De l'autre côté de la porte qui donne dans l'intérieur de l'église, Antonio plaça un bas-relief où il se représenta lui-même accompagné d'un âne chargé de victuailles et allant à la campagne avec Simone et ses élèves. Mais Antonio et Simone ne consacrèrent pas entièment douze années à la confection de cette porte; car ils érigèrent, pour des papes et des cardinaux, plusieurs tombeaux en marbre qui ont été détruits en même temps que la vieille basilique.

Bientôt après, le duc François Sforce, gonfalonier de la sainte Église, conduisit Filarete à Milan, où il lui fit construire un grand hôpital destiné aux hommes et aux femmes malades, et aux enfants illégitimes (2). L'appartement des hommes a la forme d'une croix dont les bras ont cent soixante brasses de longueur et seize de largeur. On voit dans les intervalles quatre cours environnées de portiques, de loges et de chambres pour le directeur et les gens attachés au service des malades. L'eau d'un canal passe à côté et fait tourner un moulin. L'hôpital des femmes, dans la même forme que celui des hommes, en est séparé par un cloître long de cent soixante brasses et large de quatre-vingts, au milieu duquel est une église qui sert pour les deux hôpitaux. Cet édifice est si bien ordonné, que je ne crois pas qu'il y ait son pareil en Europe. La première pierre, comme l'écrit Filarete lui-même, fut solennellement posée en présence de tout le clergé de Milan, du duc François Sforce, de la signora Biancamaria, de leurs fils, du marquis de Mantoue, de l'ambassadeur du roi Alphonse d'Aragon, et d'une foule d'autres seigneurs. Sur cette pierre et sur les médailles on grava l'inscription suivante : *Franciscus Sfortia dux IV qui amissum per præcessorum obitum urbis imperium recuperavit, hoc munus Christi pauperibus dedit fundavitque* MCCCCXLVII, *die* XII *April.* Les peintures qui ornent le portique ont été exécutées, faute de meilleurs maîtres, par Maestro Vincenzio di Zoppa, Lombard (3).

Antonio se distingua encore dans la construction

de la grande église de Bergame. Tout en conduisant ces travaux, il écrivit et orna de nombreuses figures un traité d'architecture, divisé en trois parties et en vingt-quatre livres. La première partie roule sur les mesures des édifices, et sur tout ce qui est nécessaire pour bâtir. La seconde partie contient des notions sur les procédés de la construction et sur tous les monuments qui doivent contribuer à l'embellissement et à l'utilité d'une ville (4). Dans la troisième partie, Filarete introduisit de nouvelles formes d'édifices, fournies tant par les anciens que par les modernes. Cet ouvrage, où peu de bonnes choses se trouvent mêlées à tout ce que l'on peut imaginer de plus ridicule et de plus niais, fut dédié par Filarete, l'an 1464, au magnifique Pierre de Médicis, et appartient aujourd'hui à l'illustrissime duc Cosme. Si Filarete avait au moins fait mention des maîtres de son temps et de leurs productions, il aurait droit à notre indulgence; mais s'il lui arrive d'en dire quelques mots, c'est toujours à tort et à travers, de telle sorte que, comne on dit, il s'est donné beaucoup de mal pour rien.

Mais il est temps de retourner à Simone. Après avoir achevé la porte de San-Pietro, il exécuta le mausolée du pape Martin et divers ouvrages en bronze, qu'il envoya en France et ailleurs. A Florence, dans l'église degli Ermini, il laissa un crucifix en liége que l'on porte dans les processions. Pour Santa-Felicità, il fit en terre une sainte Marie-Madeleine pénitente, haute de trois brasses et demie. Cette figure, bien proportionnée et bien modelée,

montre que Simone connaissait à fond l'anatomie. Chez les Servites, pour la confrérie della Nunziata, il sculpta un mausolée surmonté d'une statue en marbre gris et blanc, qui imite la peinture. A Prato, il cisela la grille de la chapelle della Cintola. A Forli, il plaça au-dessus de la porte de la maison canoniale une Vierge et deux anges en bas-relief. Pour Messer Giovanni da Riolo, il orna de bas-reliefs la chapelle de la Trinità, à San-Francesco de Forli; et pour Messer Sigismondo Malatesti, celle de San-Sigismondo, dans l'église de San-Francesco de Rimini. Il envoya à Messer Bartolommeo Scamisci, chanoine d'Arezzo, quelques anges en demi-relief et en terre cuite, et une Vierge accompagnée de l'enfant Jésus, que l'on conserve encore aujourd'hui dans l'église paroissiale. Pour le baptistère de l'évêché d'Arezzo, il représenta en bas-relief le Christ baptisé par saint Jean. Enfin, après avoir terminé à Florence, dans l'église de la Nunziata, le tombeau de Messer Orlando de Médicis, il rendit son âme à Dieu, à l'âge de cinquante-cinq ans.

Peu de temps après, le Filarete, de retour à Rome, mourut âgé de soixante-neuf ans, et fut enterré à la Minerva où, pendant qu'il était au service du pape Eugène, il avait fait peindre le portrait de ce pontife par Giovanni Foccora, artiste de talent (5).

Filarete a laissé son portrait au commencement de son livre d'architecture.

Il eut pour élèves Varrone et Niccolò, Florentins, qui exécutèrent en marbre, près de Pontemolle, la statue de Pie II. Par l'ordre de ce pape, ils restau-

rèrent presque de fond en comble Tigoli, et sculptèrent l'ornement de marbre qui est au-dessus de la chapelle de San-Piero, où l'on conserve la tête de saint André. Près de cette chapelle est le mausolée de Pie II, de la main de Pasquino de Montepulciano, autre élève de Filarete et de Bernardo Ciuffagni. Ce Pasquino fit encore un tombeau en marbre à San-Francesco de Rimini, pour Gismondi Malatesti, et divers ouvrages à Lucques et à Mantoue.

Dieu nous garde d'essayer de réformer le jugement dont Vasari a frappé les sculptures de Filarete et de Simone. Leurs portes de l'ancienne basilique de Saint-Pierre, pour nous servir de l'expression de notre auteur, ont fait une trop cruelle injure au siècle qui avait déjà vu les Brunelleschi, les Donatello et les Ghiberti. Mais ces artistes sont-ils les seuls, les vrais coupables? Pouvaient-ils se soustraire aux malignes influences qui désolaient la capitale du monde chrétien? Depuis cinquante ans Rome était déchirée par les schismes funestes auxquels l'élection d'Urbain VI avait donné naissance, Rome chaque jour dépensait ses forces dans des luttes déplorables. Trois papes à la fois s'étaient disputé avec acharnement la chaire de saint Pierre. Les conciles de Bâle et de Ferrare, en fulminant l'un contre l'autre des anathèmes incessants, loin d'apporter un remède, n'avaient qu'ajouté au trouble et au

scandale. Au milieu de cette tempête, quel génie était capable de surgir, de se développer? Le Capitole, sans cesse menacé, sans cesse attaqué, devait être déserté par les arts. Les papes Eugène IV et Martin V furent impuissants à les ramener; les arts, les sciences obéirent seulement à l'appel de Nicolas V qui leur donna des gages rassurants de prospérité en rendant à l'Église la paix et la dignité qu'elle avait perdues depuis tant d'années.

Néanmoins, si fatales qu'aient été les circonstances dans lesquelles Filarete et Simone se rencontrèrent à Rome, nous ne les absoudrons pas. Lorsque l'art grandit, les hommes qui retardent sa croissance n'ont droit à aucune pitié. Aux soldats qui meurent dans les rangs, la gloire; aux traînards qui tombent ou se couchent sur la route, l'oubli ou le mépris.

NOTES.

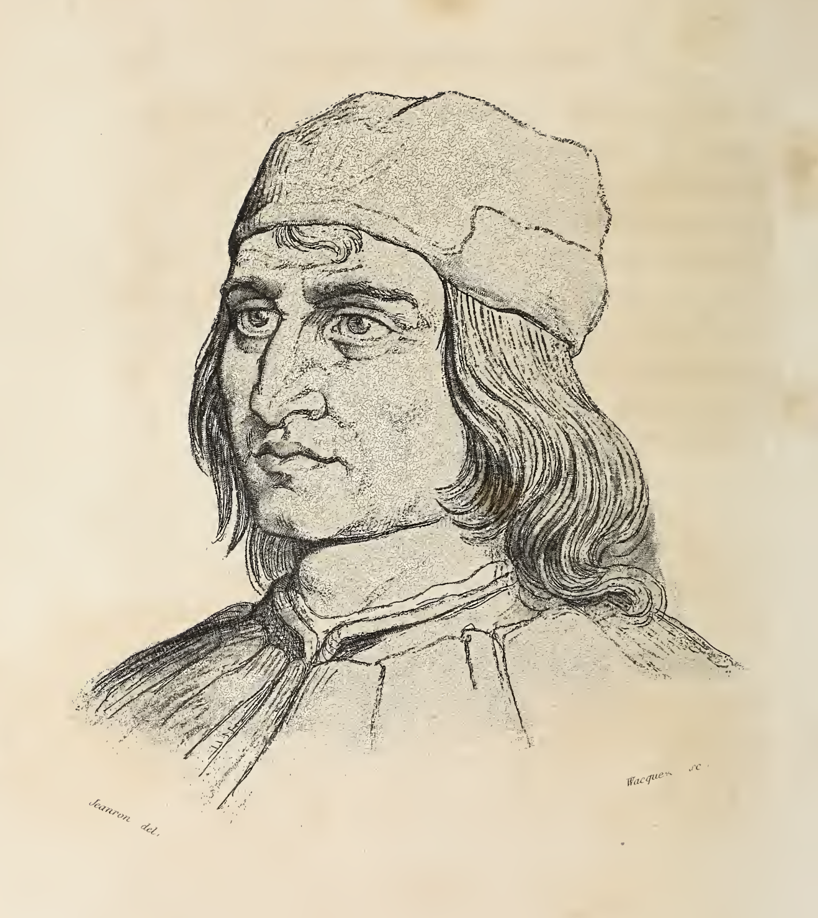
(1) On trouvera une ample description de ces portes dans le Ciampini *De æneis Valvis* et dans Raynald, *Stor. Conc.*

(2) Le chanoine Carlo Torre, dans son *Ritratto di Milano*, imprimé en 1674, prétend que l'architecte de cet hôpital fut Bramante; mais le Vasari, qui avait vu les dessins et les manuscrits d'Antonio Filarete, mérite sans contredit plus de confiance.

(3) Vincenzio Foppa, et non di Zoppa, fut le fondateur d'une école à Milan.

(4) Bartolommeo Ammannati, Aureliano Milani et Francesco Floriani laissèrent également des livres renfermant les dessins de tous les édifices qu'ils jugeaient nécessaires à une ville.

(5) Dans la première édition du Vasari on lit Gio. Fochetta.



GIULIANO DA MAIANO.

GIULIANO DA MAIANO,

SCULPTEUR ET ARCHITECTE FLORENTIN.

Les pères de famille commettent une grande faute en empêchant leurs enfants de choisir eux-mêmes la profession qui leur plaît. Contrarier leurs penchants naturels, c'est vouloir qu'ils restent continuellement dans la médiocrité. L'expérience l'a prouvé : ceux qui travaillent à contre-cœur, dans quelque métier que ce soit, ne se distinguent jamais. Au contraire, ceux qui obéissent à l'instinct de la nature réussissent presque toujours à acquérir du talent et de la célébrité dans les arts qu'ils pratiquent. A l'appui de cette assertion nous citerons Giuliano da Maiano. Son père, après avoir exercé longtemps l'état de tailleur de pierre à Maiano, près de Fiesole, vint à Florence où il ouvrit un magasin de ces pierres dont les constructeurs ont souvent besoin à l'improviste. Sur ces entrefaites, naquit Giuliano; son père, charmé de son intelligence précoce, voulait qu'il devînt notaire, pensant que le métier de tailleur de pierre était trop rude et trop peu lucratif. Mais les choses tournèrent autrement.

Giuliano n'aimait pas la grammaire, et s'échappait de l'école. Il montra qu'il devait être sculpteur, quoique d'abord il s'occupât seulement de menuiserie et de dessin.

On dit qu'en compagnie de Giusto et de Minore, maîtres habiles dans l'art de la marqueterie, il exécuta les bancs de la sacristie de la Nunziata, ceux du chœur, à côté de la chapelle, et plusieurs semblables ouvrages dans l'abbaye de Fiesole et à San-Marco. Grâce à la réputation que ces travaux lui acquirent, il fut appelé à Pise où il laissa dans la cathédrale, près du maître-autel, ce siége qui est occupé pendant la messe par le prêtre, le diacre et le sous-diacre. Sur le dossier on voit trois prophètes qu'il composa de pièces de rapport de diverses couleurs. Il fut aidé par Guido del Servellino et Maestro Domenico di Marietto, menuisiers pisans, auxquels il enseigna si bien son art, qu'ils décorèrent la plus grande partie du chœur qui de nos jours a été achevé dans un meilleur style par Battista del Cervelleria, de Pise, homme vraiment ingénieux et adroit. Giuliano fit ensuite les boiseries de la sacristie de Santa-Maria-del-Fiore; les mosaïques et la marqueterie dont il les enrichit furent beaucoup admirées.

Il s'appliquait également à la sculpture et à l'architecture. Lorsque mourut Filippo Brunelleschi, les administrateurs de Santa-Maria-del-Fiore le désignèrent pour remplacer ce grand architecte. Il entoura les œils-de-bœuf de la coupole d'incrustations en marbres noir et blanc, et construisit les pilastres

de marbre sur lesquels Baccio d'Agnolo éleva, ainsi que nous le dirons plus tard, l'architrave, la frise et la corniche. Giuliano voulait établir ces ornements sur un plan différent, comme on peut en juger par quelques dessins de sa main que nous conservons dans notre recueil; mais il ne mit jamais ce projet à exécution.

Il se rendit à Naples où il bâtit, pour le roi Alphonse, le magnifique palais de Poggio-Reale, et les fontaines qui sont dans la cour. Il produisit encore un grand nombre de beaux dessins de fontaines pour les places publiques de la ville et les maisons des gentilshommes. Il confia à Piero del Donzello et à son frère Polito le soin de peindre entièrement le le palais de Poggio-Reale. Il sculpta lui-même, pour le roi Alphonse, alors duc de Calabre, dans la grande salle du château de Naples, au-dessus et des deux côtés d'une porte, plusieurs sujets en bas-relief. Il construisit en marbre la porte du château, d'ordre corinthien, et lui donna la forme d'un arc de triomphe. Il la couvrit d'une foule de figures et de bas-reliefs, où il représenta les victoires remportées par le roi Alphonse. Il décora également la porte Capovana de trophées admirables. Aussi obtint-il l'amitié d'Alphonse, qui le récompensa largement de ses peines.

Giuliano fut appelé à Rome par Messer Antonio Rosello d'Arezzo, secrétaire du pape Paul II, pour bâtir, dans la cour du Vatican, trois étages ornés de galeries soutenues par des colonnes. Le premier étage renferme aujourd'hui divers offices et, entre

autres, celui du plomb; l'étage supérieur est destiné au dataire et à différents prélats ; et enfin le dernier étage contient des appartements splendidement dorés. On fit aussi, d'après les dessins de Giuliano, les loges en marbre où le pape donne sa bénédiction.

Mais les plus beaux ouvrages que Giuliano laissa à Rome furent le palais et l'église de San-Marco qu'il construisit par l'ordre de Paul II. Il employa à l'érection de ces édifices une quantité prodigieuse de pierres de travertin qui, dit-on, provenaient des vignes voisines de l'arc de Constantin, et servaient de contreforts aux fondements de cette porte du Colysée qui est aujourd'hui détruite.

Giuliano fut ensuite chargé par Paul II d'agrandir la Madonna-di-Loretto ; mais il n'acheva pas cette église dont la coupole fut construite par son neveu Benedetto qu'il avait emmené avec lui, et auquel il avait enseigné la sculpture, l'architecture et l'art de la marqueterie, que ce jeune homme avait jusqu'alors exercé lucrativement à Florence.

Giuliano, étant revenu à Naples pour continuer les ouvrages qu'il y avait entrepris, commença pour le roi Alphonse une porte qui devait être enrichie de plus de quatre-vingts figures que Benedetto exécutait à Florence. La mort du roi arrêta ces travaux, dont on voit encore quelques restes à la Misericordia de Florence.

Giuliano mourut à Naples, âgé de soixante-dix ans, avant le roi Alphonse, qui lui fit des funérailles magnifiques auxquelles assistèrent cinquante

hommes vêtus de noir, et qui voulut qu'on lui érigeât un tombeau de marbre (1).

Polito suivit les traces de Giuliano, et termina les canaux de Poggio-Reale (2). Benedetto s'adonna complétement à la sculpture et surpassa son oncle. Il eut pour rival, dans sa jeunesse, un sculpteur en terre, nommé Modanino de Modène (3), qui fit pour le roi Alphonse une Piété en ronde-bosse et en terre cuite coloriée. Modanino introduisit dans ce groupe le portrait du roi Alphonse, qui le paya libéralement et fit transporter son ouvrage dans l'église de Monte-Oliveto de Naples. Dès que le roi fut mort, Polito et Benedetto retournèrent à Florence, où bientôt après Polito passa à une meilleure vie. Les sculptures et les peintures de tous ces artistes datent de l'an 1447 ou environ.

Nous regrettons que Vasari n'ait pas jugé à propos de fondre dans la biographie de Giuliano da Maiano celle de son neveu Benedetto, que nous rencontrerons dans le volume suivant. Unis par le double rapport de la parenté et de la profession, Giuliano et Benedetto demandaient à n'être point séparés dans l'histoire des arts à la gloire desquels ils contribuèrent d'une manière presque égale. Issus d'une famille d'obscurs ouvriers, ils devinrent ensemble de grands artistes; ils semèrent ensemble,

depuis Florence jusqu'à Naples, de brillants souvenirs de leur talent et de leur génie. Les travaux de l'un se trouvent tellement liés à ceux de l'autre, qu'il est souvent impossible de ne pas les confondre. Disons cependant dès à présent quelques mots sur l'art de la marqueterie ; car si Benedetto le porta à son plus haut degré de splendeur, Giuliano fut le premier à le mettre en honneur.

La marqueterie, par ses procédés, se rattache essentiellement à la mosaïque; mais elle fut loin d'obtenir la même fortune. Les cailloux, les marbres, les terres cuites, les coquillages fournissaient déjà une gamme assez variée à la mosaïque avant que l'on eût découvert les modes de coloration les plus élémentaires. Plus tard, lorsque la mosaïque eut trouvé dans les émaux les nuances les plus variées, la marqueterie ne comptait encore dans ses casiers que deux tons, le blanc et le noir. Avec des ressources aussi restreintes, on comprend facilement qu'elle devait jouer un rôle bien modeste. Abandonnée aux menuisiers, elle n'était appelée qu'à représenter des maisons, des temples, des colonnes, dont les lignes droites n'offraient aucune difficulté. Faut-il ranger parmi les œuvres d'art les produits purement mécaniques de ces artisans? C'est une question que chacun résoudra à son gré. Il existe dans plusieurs églises de l'Italie des chœurs ainsi décorés ; mais nous avouons que nous n'avons su déchiffrer, dans ces grossières esquisses, d'autre mérite que celui de l'antiquité. Nous ne compterons donc la marqueterie au nombre des arts que du moment où

elle obtint, à l'aide d'huiles pénétrantes et de couleurs bouillies dans l'eau, des teintes assez variées pour imiter toutes sortes de figures.

Elle ne tarda pas à vouloir rivaliser avec la mosaïque; mais celle-ci, sans parler de sa position acquise, lui rendant la lutte impossible par l'éclat et la durée de ses matériaux, elle dut se renfermer dans le cercle que les Maiano lui avaient tracé, c'est-à-dire se borner à figurer sur les portes, les stalles, les autels et les confessionnaux.

Puis, lorsque les Giuliano et les Benedetto da Maiano, les Fra Giovanni de Vérone, les Fra Raffaello de Brescia, les Fra Damiano de Bergame et les Bartolommeo de Pola l'eurent amenée à traduire avec une merveilleuse exactitude les dégradations les plus délicates de la lumière, les contrastes les plus énergiques du clair-obscur, les différences les plus légères des plans, en un mot tous les effets de la perspective linéaire et de la perspective aérienne, elle tomba entre les mains de gâcheurs qui en firent un lourd et servile métier.

NOTES.

(1) On lit, dans la première édition du Vasari, l'épitaphe suivante, composée en l'honneur de Giuliano :

Chi ne consola ahimè, poichè ci lassa
Di se privi il Majan quello architetto,
Il cui bello operare, il cui concetto
Vitruvio aggiugne e di gran lunga il passa?

(2) Aucun auteur ne fait mention de ce Polito.

(3) D. Lodovico Vedriani, dans sa *Raccolta de' Pittori Modanesi,* imprimée à Modène l'an 1662, dit que Modanino fut conduit en France après la prise de Naples en 1495 par le roi Charles VIII. Mais le Vedriani mérite peu de confiance, son livre fourmille d'erreurs grossières; ainsi Léonard de Vinci, pour lui, se nomme Lorenzo Vinci.



PIETRO DELLA FRANCESCA.

PIETRO DELLA FRANCESCA,

PEINTRE.

On ne peut trop vivement déplorer le sort de l'homme qui, après avoir entrepris des travaux utiles, dont il espérait de glorieux fruits, se voit tout à coup arrêté dans sa marche par la mort ou les infirmités. Et bien souvent alors les ouvrages qu'il laisse presque achevés deviennent la proie de fripons qui cherchent à cacher leur peau d'âne sous les dépouilles du lion. Le temps, qui, dit-on, est le père de la vérité, découvre la fraude tôt ou tard ; mais en attendant, le travailleur reste privé de l'honneur qui lui était dû. C'est ce qui advint à Pietro della Francesca. Arithméticien, géomètre et perspectiviste consommé, la cécité dont il fut frappé dans sa vieillesse l'empêcha de mettre en lumière ses nombreux écrits que l'on conserve encore au Borgo-San-Sepolcro, sa patrie. Après sa mort, un de ses élèves, Fra Luca dal Borgo, au lieu de penser à augmenter la gloire et la renommée du bon vieillard qui lui avait enseigné tout ce qu'il savait, eut la méchanceté impie de s'emparer de ses œuvres et de les publier sous son propre nom.

Pietro naquit au Borgo-San-Sepolcro et fut appelé *della Francesca*, du nom de sa mère qui resta grosse de lui après la mort de son père, et l'aida par ses soins à parvenir au rang que sa bonne fortune lui réservait. Dans sa jeunesse, Pietro s'appliqua aux mathématiques qu'il n'abandonna jamais, bien que dès l'âge de quinze ans il se fût consacré à la peinture. Il fit même dans cette science des progrès aussi remarquables qu'en peinture. Ses talents ne tardèrent pas à être utilisés par le duc Guidobaldo Feltro. Il exécuta pour ce prince divers petits tableaux d'une remarquable beauté, dont la plupart ont péri au milieu des guerres qui ont désolé l'état d'Urbin. On conserve cependant encore dans ce pays plusieurs de ses écrits sur la géométrie et la perspective, sciences dans lesquelles il ne fut inférieur à aucun de ses contemporains, et peut-être à personne de quelque siècle que ce soit, comme le prouvent ses ouvrages qui renferment une foule d'admirables perspectives (1). Nous citerons entre autres un vase qu'il avait formé en surfaces carrées, de manière que l'on voit de derrière, de devant et de chaque côté, le fond et les bords : ce qui est assurément merveilleux, d'autant plus que les moindres détails sont exactement représentés, et que les lignes des contours se raccourcissent avec beaucoup de grâce.

Après avoir acquis du crédit et de la réputation à la cour de Guidobaldo, Pietro voulut se faire connaître davantage, et se rendit à Pesaro et à Ancône d'où il fut ensuite appelé à Ferrare par le duc Borso qui le chargea de décorer, dans son palais, plusieurs

chambres qui furent renversées par le duc Ercole, lorsque ce prince fit reconstruire le palais à la moderne. Il ne reste donc à Ferrare de la main de Pietro qu'une chapelle, aujourd'hui fort endommagée par l'humidité, qu'il peignit à fresque dans l'église de Sant'-Agostino.

Bientôt après, il se rendit à Rome. Nicolas V le chargea d'exécuter, en concurrence de Bramante de Milan, dans les salles du Vatican, deux tableaux que le pape Jules II fit jeter à terre, ainsi que ceux du Bramantino, afin que Raphaël d'Urbin les remplaçât par son Emprisonnement de saint Pierre et par sa Messe de Bolsena (2).

Je ne pourrai raconter la vie de ce Bramantino, ni décrire ses ouvrages qui ont péri; mais je ne saurais me déterminer à le passer complètement sous silence, car j'ai entendu dire qu'il se trouvait dans ses peintures, que Jules II ordonna de détruire, des portraits d'une telle beauté, qu'il ne leur manquait que la parole pour être vivants. Raphaël d'Urbin fit copier la plupart de ces portraits, parmi lesquels on remarquait ceux de Niccolò Fortebraccio; de Charles VII, roi de France; d'Antonio Colonna, prince de Salerne; de Francesco Carmignuola, de Giovanni Vitellesco, du cardinal Bessarione, de Francesco Spinola et de Battista da Canneto. Tous ces portraits furent donnés par Jules Romain, élève et héritier de Raphaël, au Giovio, qui les plaça dans son musée, à Como. J'ai vu de Bramantino, à Milan, au-dessus de la porte de San-Sepolcro, un Christ mort en raccourci, de la grandeur d'une brasse seule-

ment, mais d'une beauté inimaginable. On trouve encore de lui, dans la même ville, chez le jeune marquis Ostanesia, des chambres et des loges ornées de figures en raccourci d'une vigueur étonnante. Hors de la porte Versellina, près du château, il représenta dans les écuries, aujourd'hui démolies, quelques palefreniers occupés à étriller des chevaux, parmi lesquels il y en avait un rendu avec une telle vérité, qu'un étalon s'y méprit et lui lança force ruades.

Revenons à Pietro della Francesca. Dès qu'il eut terminé ses tableaux à Rome, il apprit la mort de sa mère et partit aussitôt pour le Borgo. Il y peignit à fresque, dans l'église paroissiale, sous la porte du milieu, deux saints que l'on admire beaucoup. Dans le couvent des moines de Saint-Augustin, il exécuta le tableau du maître-autel, qui lui valut de nombreux éloges, et une Notre-Dame-de-la-Miséricorde, pour une confrérie. Dans le palais des Conservateurs, il laissa une Résurrection du Christ qui passe pour son chef-d'œuvre et pour le meilleur tableau que possède la ville. Il entreprit avec Domenico de Venise la décoration de la voûte de la sacristie de Santa-Maria-di-Loreto; mais la crainte de la peste leur fit abandonner ce travail, qui fut achevé, comme nous le dirons en son lieu, par Luca da Tortona, élève de Pietro (3).

De Loreto, Pietro se rendit à Arezzo, où il peignit, pour Luigi Bacci, citoyen Arétin, la chapelle du maître-autel de San-Francesco, dont la voûte avait déjà été commencée par Lorenzo di Bicci (4). Pietro y

représenta l'histoire de la croix, depuis le moment où la graine qui produisit l'arbre dont on la forma fut placée sous la langue d'Adam par ses fils, lorsqu'ils l'enterrèrent, jusqu'à celui où l'empereur Héraclius entra dans Jérusalem en marchant pieds nus et en la portant sur son épaule. Ces compositions renferment des morceaux dignes d'éloges, tels que les costumes des femmes de la reine de Saba, plusieurs portraits d'après nature pleins de vie et de mouvement, une colonnade d'ordre corinthien divinement mesurée, et un paysan qui, les mains appuyées sur une bêche, écoute attentivement sainte Hélène, tandis que l'on déterre les trois croix. Il eût été impossible de mieux rendre le mort qui ressuscite au toucher de la croix, la joie qu'éprouve sainte Hélène, et l'étonnement des spectateurs, qui s'agenouillent pour adorer. On admire surtout un ange en raccourci, qui, pendant la nuit, apporte le signe de la victoire à Constantin endormi sous une tente gardée par un valet et par quelques soldats. La lumière qui s'échappe de la personne de l'ange éclaire la tente, les armes des soldats et les moindres détails de cette scène, dans laquelle Pietro se montra consciencieux imitateur de la nature, et enseigna aux modernes les moyens de rendre ces effets avec la perfection que nous connaissons aujourd'hui. Il exprima ensuite puissamment dans une bataille l'effroi, l'intrépidité, l'adresse, la vigueur des combattants, et les divers sentiments qui peuvent les agiter au milieu d'un carnage effroyable.

D'un autre côté, Pietro peignit la Fuite et la Mort

de Maxence. On remarque un groupe de chevaux en raccourci si merveilleux, qu'ils sont, pour ainsi dire, trop beaux et trop parfaits. Ce tableau renferme, en outre, un guerrier à moitié nu et à moitié vêtu à la sarrasine, monté sur un cheval maigre qui prouve que Pietro avait étudié l'anatomie, si peu connue à cette époque.

Notre artiste fut largement récompensé de ce travail par Luigi Bacci, dont il avait introduit le portrait, ainsi que ceux de ses frères et de plusieurs littérateurs arétins, dans un tableau représentant la décollation d'un roi. Du reste, Pietro fut toujours aimé et révéré à Arezzo, qu'il avait tant illustrée par ses ouvrages.

Il fit encore une sainte Marie-Madeleine à fresque, près de la porte de la sacristie de l'évêché, et, pour la confrérie de la Nunziata, une bannière que l'on porte dans les processions. A Santa-Maria-delle-Grazie, il peignit un saint Donato assis et entouré d'enfants, et, à San-Bernardo, pour les moines de Monte-Oliveto, un saint Vincent qui est fort admiré des artistes (5).

A Sargiano, hors d'Arezzo, au couvent des Récollets, il laissa, dans une chapelle, un Christ priant pendant la nuit dans le jardin des Oliviers.

A Pérouse, il exécuta de nombreux travaux que l'on y trouve encore aujourd'hui. Nous citerons, entre autres, un tableau en détrempe qui orne l'église des religieuses de Sant'-Antonio de Padoue, et qui représente la Vierge et l'enfant Jésus, saint François, sainte Élisabeth, saint Jean-Baptiste et

saint Antoine de Padoue. Au-dessus, on voit une Annonciation enrichie d'une belle colonnade en perspective. Le gradin est occupé par saint Antoine ressuscitant un enfant, par sainte Élisabeth sauvant un enfant tombé dans un puits, et par saint François recevant les stigmates. Enfin, Pietro peignit à San-Ciriaco d'Ancône, sur l'autel de San-Giuseppe, le Mariage de la Vierge.

Pietro, comme nous l'avons dit, était grand travailleur. Il s'appliqua beaucoup à la perspective et étudia profondément Euclide. C'est à lui que l'on doit les meilleures notions sur la géométrie. Dans sa vieillesse, il écrivit sur cette matière plusieurs livres qui, après sa mort, tombèrent entre les mains de Maestro Luca del Borgo son disciple, qui se les appropria et osa les imprimer et les publier sous son propre nom.

Pietro avait coutume de faire des maquettes en terre qu'il vêtissait de linges ou d'étoffes dont il copiait les plis à son aise.

Les ouvrages que Pietro laissa inachevés à sa mort furent conduits à fin par son élève Lorentino d'Angelo, qui imita sa manière et fit une foule de tableaux à Arezzo sa patrie.

Ce Lorentino peignit à fresque plusieurs traits de la vie de saint Donato près de l'image de ce saint que Pietro avait exécutée dans l'église de la Madonna-delle-Grazie. Il travailla encore dans divers endroits de la ville et dans les campagnes, pour soulager sa famille, qui était très-pauvre. Dans l'église delle Grazie dont nous venons de parler, il

représenta, entre le cardinal de Mantoue et le cardinal Piccolomini, le pape Sixte IV entouré des marguilliers Tommaso Marzi, Piero Traditi, Donato Rosselli et Giuliano Nardi. Dans la salle du palais des Priori, il fit d'après nature le cardinal Galeotto da Pietramala, l'évêque Guglielmino degli Ubertini et Messer Angelo Albergotti, docteur ès-lois (6).

On raconte qu'à l'approche du carnaval, les enfants de Lorentino le prièrent de tuer un cochon, selon la coutume du pays, mais que, voyant qu'il n'avait pas le moyen d'en acheter un, ils lui disaient: « Père, comment ferez-vous pour acheter le cochon, « puisque vous n'avez pas d'argent? » Lorentino leur répondait : « Soyez tranquilles, quelque saint y « pourvoira. » Déjà Lorentino avait répété plusieurs fois ces paroles, mais le cochon ne paraissait pas; la saison s'avançait, et les enfants perdaient tout espoir, quand arriva un campagnard qui, pour remplir un vœu, voulait faire peindre un saint Martin. Il exposa son désir à Lorentino, en ajoutant qu'il ne pouvait le payer qu'avec un cochon qui valait cinq livres. Lorentino accepta le marché, et c'est ainsi qu'un saint fournit un cochon aux enfants de ce pauvre peintre.

Pietro della Francesca compta encore parmi ses élèves Luca Signorelli de Cortona, qui lui fit plus d'honneur que tous les autres, et Pietro da Castel-della-Pieve, qui fit au-dessus de la porte de Sant'-Agostino une peinture, et chez les religieuses de Santa-Catarina d'Arezzo un saint Urbain qui fut jeté à terre lorsqu'on reconstruisit l'église (7).

Les ouvrages de Pietro della Francesca datent de l'an 1458 environ. Il avait quatre-vingt-six ans lorsqu'il mourut, mais à l'âge de soixante ans il perdit la vue. Il laissa dans sa patrie de grands biens et plusieurs maisons qu'il avait bâties lui-même et qui furent brûlées et détruites l'an 1536. Il fut honorablement enseveli dans l'église qui était autrefois à l'ordre des Camaldules, et qui maintenant appartient à l'évêché. La plupart des livres de Pietro sont aujourd'hui dans la bibliothèque de Frédéric II, duc d'Urbin. Ils ont justement valu à leur auteur la réputation du meilleur géometre de son temps (8).

A tant de reprises différentes, et toujours avec tant d'acrimonie, on a dirigé des attaques contre l'existence de l'école romaine, que nous ne pouvons, à la suite de la vie de Pietro della Francesca, l'un de ses maîtres les plus méritants, nous dispenser de démontrer par un exposé complet et sincère des faits combien elles sont erronées et mal fondées. Nous serons même obligés de revenir plusieurs fois sur ce sujet, notamment à propos de Raphaël d'Urbin, dont on a osé méconnaître l'originalité en même temps que l'on niait l'individualité de son école.

Commençons par dessiner le cercle dans lequel nous entendons placer l'école romaine, car nous

savons qu'on ne se ferait pas faute de tirer parti contre nous de cette omission et de nous prendre par là en sous-œuvre. Nous lui assignons pour domaine la métropole et les provinces qui lui sont soumises, telles que le Latium, le Picenum, l'état d'Urbin, l'Ombrie, la Sabine, le patrimoine de saint Pierre, en un mot tout l'état ecclésiastique, à l'exception de la Romagne, de Bologne et de Ferrare, qui trouvèrent en elles-mêmes assez de force pour s'émanciper. Mais l'élimination de ces trois dernières provinces ne saurait satisfaire nos adversaires. Comme ils tiennent, coûte que coûte, à étrangler l'école romaine, ils essaient de la pourchasser de tous côtés pour la claquemurer dans l'enceinte de Rome où ils espèrent la réduire à néant. Heureusement, pour les arrêter, il suffit de signaler les absurdités inouïes dans lesquelles tombe dès le premier pas un de leurs principaux chefs. L'écrivain que nous avons particulièrement en vue est un de ceux qui ont classé l'art italien en écoles. Sans hésiter, il range sous la bannière de Naples, Palerme, Messine, Catane, Salerne; sous celle de Milan, Crémone, Pavie; sous celle de Venise, Vérone, Vicence, Padoue; sous celle de Florence, Pise, Arezzo, Pistoia, Fiesole; mais lorsqu'il arrive à Rome, un incroyable scrupule le saisit; il ne peut se résoudre à doter la ville éternelle de Fabriano, d'Assise, de Pérouse, d'Orvietto, de Viterbe, d'Urbin, de Foligno, de Velletri. Et quelles sont ses raisons? Précisément celles qui l'ont déterminé à donner à Venise, Padoue, Vérone et Vicence. Au nombre des Vénitiens il compte les peintres originaires de

Padoue, de Vérone et de Vicence, parce que ces villes sont sous le joug de Venise, et il refuse à Rome les hommes d'Orvietto, d'Assise, de Pérouse, de Foligno, parce que le lien qui attache ces villes à la métropole ne lui semble pas un motif déterminant. Ces pauvretés, émises sérieusement, copiées, ressassées sérieusement et à satiété, ont trouvé créance auprès des gens superficiels et inattentifs. Mais on n'hésitera pas, nous l'espérons, à remettre Rome en possession des artistes sortis de ses états; et, une fois ce fait accompli, les preuves historiques de l'existence et de la richesse de son école ne manqueront pas.

L'origine de l'école romaine, de même que celle de plusieurs autres écoles d'Italie, est environnée d'ombres et de mystères. Le Manni, le Piacenza, le Crespi ont répandu une fable qui est encore aujourd'hui accueillie par la superstition populaire. Ils attribuent à l'Évangéliste saint Luc ces vieux tableaux que l'on trouve surtout dans le Latium et la Sabine, lorsque l'on ose s'aventurer dans ces tristes campagnes ravagées par la mal' aria. Mais sur toutes ces images on voit l'enfant Jésus entre les bras de sa mère, et l'on sait que jusqu'à la moitié du cinquième siècle, où cet usage fut introduit à l'occasion du concile d'Éphèse, on ne représentait la Vierge que dans l'attitude de la prière, les mains étendues vers le ciel; des vitraux et des bas-reliefs de sarcophages de ce temps, que l'on conserve à Rome, à Bologne et à Velletri, en font foi. Cela suffit pour démontrer la fausseté des légendes qu'on a voulu accré-

diter. Les prétendues peintures de saint Luc ne remontent pas plus haut que le douzième siècle, et accusent d'une manière incontestable des styles différents. Les unes sont dues à quelques grecs qui avaient cherché un asile en Italie, les autres à des Italiens qui s'étaient formés sur leurs exemples. Les écrivains qui ont passé sous silence ces ouvrages se sont généralement accordés à faire dater la naissance de l'école romaine du treizième siècle où des Grecs et des Latins peignirent ensemble à Assise et à Subiaco, plusieurs années avant la venue du célèbre Giunta. Ils n'auraient pas dû cependant oublier la collection des papes qui fut peinte dès le cinquième siècle dans la basilique de Saint-Paul à Rome, par l'ordre de saint Léon. Ils auraient dû, tout au moins, mentionner les peintures de Pesaro, évidemment antérieures au onzième siècle, celles de l'église de Sant'-Urbano qui portent la date de 1011, celles de Santa-Maria-Primerana de Fiesole et de Santa-Maria-Prisca d'Orvietto, qui appartiennent au douzième siècle. Il est vrai qu'aucun de ces monuments ne peut former un titre de gloire pour une école; mais il était du devoir de l'historien de ne pas les négliger, afin de marquer la marche et les progrès de l'art dans les contrées où le génie romain se développa dans toute sa splendeur. Au treizième siècle, il s'établit à Pérouse, à l'imitation de la compagnie de Saint-Luc de Venise, une corporation de peintres qui enrichirent de miniatures une foule de manuscrits qui existent encore aujourd'hui à Rome et à Pérouse. Dans la bibliothèque publique de cette

dernière ville, on conserve entre autres un saint Augustin où l'on voit le commencement de la Genèse et le Sauveur accompagné de plusieurs saints. A cette époque, la plupart des cloîtres de l'Ombrie renfermaient des moines qui exerçaient l'art de la miniature. Ils furent bientôt suivis et éclipsés par Oderigi de Gubbio, que le Dante a immortalisé dans ses vers, et dont Vasari nous a déjà parlé dans la vie du Giotto. Les autres peintres de l'état ecclésiastique furent moins heureux. On s'est peu occupé de déchiffrer leur signature sous la poussière qui couvre leurs tableaux. L'oubli dans lequel on les a laissés tomber est la principale cause qui a déterminé à contester l'existence de leur école : nous n'hésiterons donc pas, malgré l'aridité de la tâche, à rappeler ici quelques-uns de leurs noms et de leurs ouvrages, pour montrer qu'à dater du quatorzième siècle Rome a compté dans ses états une suite de maîtres non interrompue jusqu'à Raphaël d'Urbin, tout aussi bien que Florence jusqu'à Michel-Ange. Dès l'an 1306, c'est-à-dire plusieurs années avant la venue du Giotto à Rome, Bocco de Fabriano signait une fresque dans l'église de Santa-Maria-Maddalena. En 1318, les conventuels de Mondaino faisaient peindre leur tribune par Francesco Tio de Fabriano. En 1321, Ugolino d'Orvietto, Lello de Pérouse, Giacomo de Camerino, Cecco et Puccio de Gubbio, et Gio Bonini d'Assise travaillaient à la décoration de l'église d'Orvietto. Sur un précieux triptyque du musée Borgia, on lit la date de 1334 et le nom d'Andrea de Velletri. En 1342, Guido Palmerucci de

Gubbio exécutait des fresques importantes dans le palais public de sa ville natale, et par les vestiges qui subsistent dans le premier vestibule de cet édifice, on juge qu'il n'était point inférieur aux meilleurs élèves du Giotto. Fabriano possède plusieurs tableaux dont les sujets sont tirés de la vie de saint Antoine, abbé, et au-dessous desquels on trouve cette inscription : *Allegrettus Nutii* (Allegretto Nucci) *de Fabriano hoc opus fecit* 136.....

Tels sont les maîtres du quatorzième siècle que l'école romaine réclame, et auxquels nous avons cru inutile de mêler Pietro Cavallini, l'ami et l'associé de Giotto, dont Vasari, dans le volume précédent, nous a décrit les admirables mosaïques. Nous voici arrivés au quinzième siècle. Nous épargnerons à nos lecteurs la nomenclature fastidieuse d'artistes obscurs, tels qu'Andrea et Bartolommeo qui peignirent à Orvietto de 1405 à 1457. Les papes, en transportant leur siége d'Avignon à Rome, offrirent aux arts un vaste théâtre dans le Vatican et dans les basiliques. Nous n'aurons pas besoin d'en sortir pour joindre Raphaël. Successivement nous y verrons apparaître le maître de Jacopo Bellini, Gentile de Fabriano, dont le talent, au dire de Michel-Ange, était analogue à son nom; Fra Carnevale qui, par l'éclat de son coloris, la grâce et la noblesse de ses figures, fait pardonner l'incorrection de son dessin; Benedetto Bonfigli qui impatronisa les grotesques dans le Vatican, et le Pérugin qui donne la main à Raphaël. Mais n'oublions pas notre Pietro della Francesca. Il doit ouvrir cette dernière série d'hommes

progressifs dont l'école romaine s'enorgueillit à si bon droit. Un des premiers, il rendit avec succès le jeu de la musculature humaine, les effets du clair-obscur et les difficultés des raccourcis. Il donna une vigoureuse impulsion à la perspective, et fut proclamé le plus grand géomètre de son temps. Enfin, si ces titres ne suffisent pas à sa gloire, rappelons que le Pérugin puisa dans ses enseignements la science qu'il communiqua au divin Raphaël.

NOTES.

(1) Pietro della Francesca est appelé par le Pascoli, tom. I, p. 190, et même par d'autres graves auteurs, le père de la perspective. Romano Alberti, pag. 32 de son *Trattato della nobiltà della pittura*, imprimé à Rome l'an 1585, écrit : E più di tutti non mai abbastanza lodato Pietro della Francesca dal Borgo-San-Sepolcro, il quale fu eccellentissimo prospettivo ed il maggior geometra de' suoi tempi, siccome appare per li suoi libri che per la maggior parte sono nella libreria del secondo Federigo duca d'Urbino.

(2) Vasari semble distinguer Bramante de Milan de Bramantino, ce qui serait une erreur.

(3) Voyez la vie de Luca Signorelli de Cortona.

(4) Voyez la vie de Lorenzo di Bicci.

(5) Les peintures de Santa-Maria-delle-Grazie et de San-Bernardo n'existent plus.

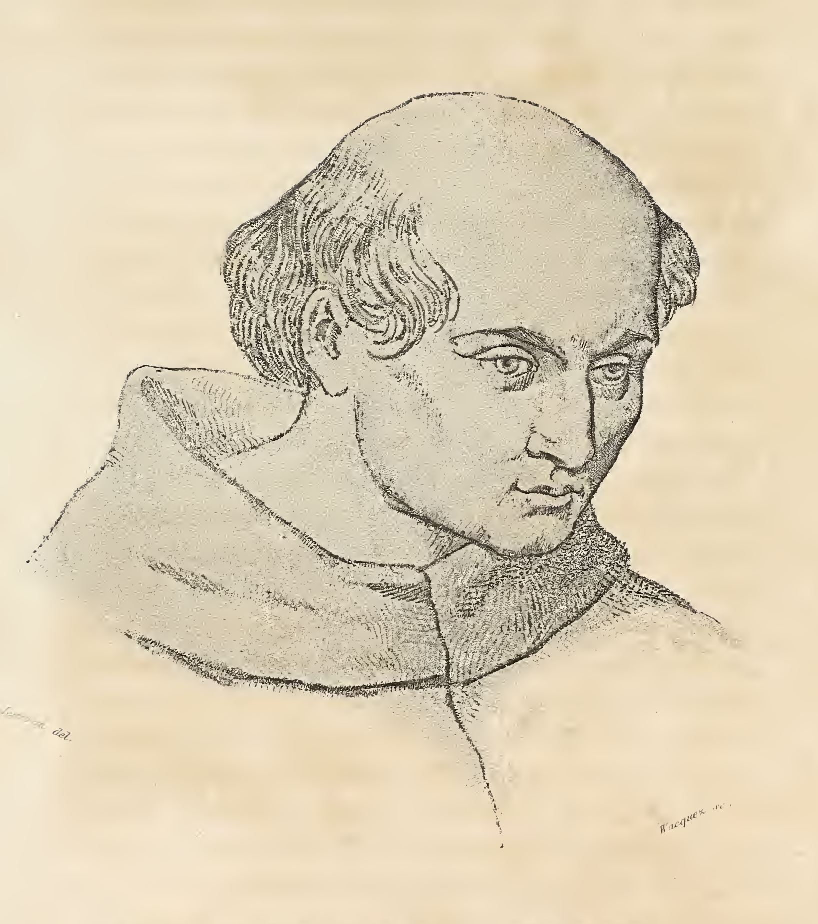
(6) Le tableau de Sixte IV et les portraits du palais des Priori ont disparu.

(7) Pietro da Castel-della-Pieve n'est autre que le fameux Pietro

Perugino que le Vasari fait ailleurs élève d'Andrea Verocchio; mais il est probable que son maître fut Pietro della Francesca.

(8) On composa, en l'honneur de Pietro della Francesca, les vers suivants:

Geometra e pittor penna e pennello
Così ben messi in opra, che natura
Condannò le mie luci a notte oscura,
Mossa da invidia; e delle mie fatiche
Che le caste allumar dotte ed antiche
L'empio discepol mio fatto si è bello.



FRA GIOVANNI DA FIESOLE.

FRA GIOVANNI DA FIESOLE,

PEINTRE.

Fra Giovanni Angelico de Fiesole, connu sous le nom de Guido, ne se distingua pas moins par son talent de peintre que par ses vertus de religieux. Il lui eût été facile de figurer largement dans le monde, car, outre ses biens de famille, il pouvait gagner tout ce qu'il voulait avec son pinceau, que dès sa jeunesse il maniait habilement. Mais, d'un caractère doux et modeste, il préféra, pour son repos et pour son salut, entrer dans l'ordre des frères prédicateurs (1). On peut servir Dieu dans tous les états; quelques personnes néanmoins pensent qu'il est plus aisé de se sauver dans les monastères que dans le monde. Autant ce parti réussit aux bons, autant il procure une vie misérable à ceux qui l'embrassent dans un tout autre but que celui de travailler au salut de leur âme.

Fra Giovanni laissa dans son couvent de San-Marco de Florence et à San-Domenico de Fiesole plusieurs livres d'église, ornés de miniatures d'une beauté merveilleuse, exécutées avec un soin in-

croyable. Il est vrai qu'il fut aidé par un frère plus âgé que lui, et qui était à la fois miniaturiste et peintre.

Un des premiers tableaux qui sortirent des mains de Fra Giovanni fut placé à la Chartreuse de Florence, dans la grande chapelle du cardinal degli Acciaiuoli. Il représente la Vierge tenant l'enfant Jésus sur son bras. A ses pieds, des anges chantent et jouent de divers instruments. A ses côtés, on voit saint Laurent, sainte Marie-Madeleine, saint Zanobi et saint Benoît. Des histoires, en petite proportion, tirées de la vie de ces saints, couvrent le gradin. La même chapelle possède deux autres tableaux de notre artiste : l'un renferme le Couronnement de la Vierge ; l'autre, la Vierge et deux saints.

Fra Giovanni peignit ensuite à fresque à Santa-Maria-Novella, près de la porte qui se trouve vis-à-vis du chœur, saint Dominique, sainte Catherine de Sienne et saint Pierre martyr ; et dans la chapelle dell' Incarnazione-di-nostra-Donna, quelques petits sujets (2). Il fit aussi, sur toile, pour les volets du vieil orgue, une Annonciation qui est aujourd'hui dans le couvent, en face de la porte du dortoir.

Ce bon père était fort aimé de Cosme de Médicis qui, après avoir fait construire l'église et le couvent de San-Marco, le chargea de peindre, sur une des parois du chapitre, la Passion de Jésus-Christ. Au pied de la croix, d'un côté, tous les saints qui ont été chefs et fondateurs d'ordres religieux pleurent amèrement la mort du Sauveur ; de l'autre côté, saint Marc l'Évangéliste, saint Cosme, saint

Damien et les Maries désolées secourent la Vierge qui s'est évanouie à la vue de son fils crucifié. On dit que, sous la figure de saint Cosme, Fra Giovanni représenta, d'après nature, son ami Nanni d'Antonio di Banco, sculpteur. Au-dessous de ce tableau et au-dessus des dossiers d'appui du pourtour de la salle, il peignit saint Dominique au bas d'un arbre dont les branches sont accompagnées de médaillons renfermant les portraits des papes, des cardinaux, des évêques, des saints et des maîtres en théologie qui ont appartenu à l'ordre des prédicateurs. Grâce à l'aide que Fra Giovanni trouva chez les moines de son couvent qui firent des recherches en divers lieux, il introduisit dans cet ouvrage des portraits d'une authenticité incontestable, tels que ceux de saint Dominique, du pape François Innocent V, du bienheureux Ugone premier cardinal de l'ordre, du bienheureux patriarche Paolo de Florence, de saint Antoine archevêque florentin, de l'allemand Giordano second général de l'ordre, du bienheureux Niccola, du bienheureux Remigio de Florence, de Boninsegno martyr florentin, de Benoît XI de Trévise, de Giandomenico cardinal florentin, de Pietro da Palude patriarche Ierosolimitanite, de l'allemand Albert-le-Grand, du bienheureux Raimondo de Catalogne troisième général de l'ordre, du bienheureux Chiaro provincial romain, de saint Vincent de Valence et du bienheureux Bernardo de Florence. Toutes ces têtes sont d'une beauté et d'une grâce remarquables.

Fra Giovanni exécuta ensuite à fresque, dans le

premier cloître, outre un grand nombre de figures, un saint Dominique au pied d'un Crucifix, et dans le dortoir, un sujet du Nouveau-Testament qu'il traita d'une manière merveilleuse, ainsi que divers ornements dont il couvrit les cellules. On admire encore davantage le tableau du maître-autel de l'église du couvent. On ne peut se défendre d'un sentiment profond de dévotion en voyant cette Vierge et ces saints qui respirent la candeur et la bonté. Le gradin représente le supplice de saint Cosme, de saint Damien et de plusieurs autres martyrs. On ne saurait rien imaginer de plus soigné, de plus fin et de mieux entendu que ces ravissantes figurines. Fra Giovanni fit également à San-Domenico de Fiesole le tableau du maître-autel qui a été restauré, ou, pour mieux dire, gâté par des maîtres maladroits. Le gradin et le tabernacle du saint sacrement se sont mieux conservés. La multitude de figurines que l'on y voit au milieu d'une gloire céleste sont si belles, qu'elles paraissent tombées du paradis. On ne peut se rassasier de les contempler. Notre artiste laissa encore une Annonciation dans une chapelle de la même église. Les traits de l'ange Gabriel sont vraiment divins. Dans le fond du paysage, on aperçoit Adam et Ève. Le gradin est orné de plusieurs charmants petits sujets. Fra Giovanni se surpassa lui-même, et déploya tout son talent dans un tableau placé à gauche de la porte de la même église et représentant la Vierge couronnée par Jésus-Christ, et environnée d'une foule innombrable d'anges, de saints et de saintes. Les attitudes et les physiono-

mies de tous ces personnages sont si habilement variées, que l'on éprouve un plaisir incroyable à les regarder. Il semble que ces bienheureux esprits ne pourraient être autrement dans le ciel, s'ils avaient un corps. En un mot, on croit voir l'œuvre, non d'un homme, mais d'un ange : aussi notre bon religieux fut-il toujours bien justement appelé Fra Giovanni *Angelico*. Le gradin est occupé par divers traits de la vie de la Vierge et de saint Dominique. Chaque fois que je vois cet ouvrage, j'y découvre de nouvelles perfections, et ce n'est jamais sans peine que je m'en éloigne.

Dans la chapelle de la Nunziata que fit construire Pierre de Médicis, Fra Giovanni décora de figures en petite proportion les volets de l'armoire où l'on serre les vases et les autres ustensiles d'argent de l'église. On trouve encore aujourd'hui une si grande quantité d'ouvrages de la main de notre religieux chez les citoyens de Florence, que parfois je m'étonne qu'il ait pu les produire, même en un bon nombre d'années. Le révérend Don Vincenzio Borghini, directeur de l'hôpital degl' Innocenti, possède de lui une belle petite Madone, et Bartolommeo Gondi, amateur distingué, un grand et un petit tableau ainsi qu'un Crucifix. On lui doit aussi une partie des ornements de la porte de San-Domenico, et une Déposition de croix qui se trouve dans la sacristie de la Santa-Trinità, et que l'on peut compter parmi ses meilleures productions.

A San-Francesco, hors de la porte de San-Miniato, il laissa une Annonciation, et à Santa-Maria-

Novella, outre les choses dont nous avons déjà parlé, il enrichit de petites peintures le cierge pascal et plusieurs reliquaires que l'on met sur l'autel, aux jours de grande solennité.

Dans l'abbaye de la même ville, il fit, au-dessus d'une porte du cloître, un saint Benoît qui recommande le silence, et, à Cortona, le tableau du maître-autel de l'église des Dominicains.

A Orvietto, il commença, sur la voûte de la chapelle de la Madonna, dans la cathédrale, quelques prophètes qui furent achevés par Luca da Cortona (3).

Pour la compagnie du Temple à Florence, il peignit un Christ mort et, dans l'église des moines degli Angeli, un Paradis et un enfer, dont les figures sont en petite proportion. Les bienheureux brillent d'une joie céleste; les damnés portent sur leurs visages l'empreinte de leurs péchés et de leurs crimes. Les élus franchissent en dansant la porte du paradis, et les réprouvés sont entraînés par les démons dans l'enfer pour être livrés à des tourments éternels. Ce tableau se trouve à droite en entrant dans l'église.

Pour les religieuses de San-Piero-Martire qui habitent aujourd'hui le monastère de San-Felice, Fra Giovanni peignit un tableau renfermant la Vierge, saint Jean-Baptiste, saint Dominique, saint Thomas, saint Pierre martyr et une foule de petites figures. On voit encore un autre tableau de sa main à Santa-Maria-Nuova (4).

Tous ces travaux ayant rendu célèbre en Italie notre religieux, le pape Nicolas V l'appela près de

lui et le chargea d'orner de miniatures plusieurs livres, et de représenter dans la chapelle de son palais, où il assiste ordinairement à la messe, une Déposition de croix et divers traits de la vie de saint Laurent. A la Minerva, il peignit le tableau du maître-autel, et une Annonciation qui est maintenant appuyée contre un mur près de la grande chapelle (5). Il décora, en outre, pour le même pape, dans le Vatican, la chapelle del Sagramento qui plus tard fut détruite par Paul III. Il y exécuta à fresque quelques sujets tirés de la vie de Jésus-Christ. Il introduisit dans ces compositions quantité de portraits de hauts personnages de son temps qui seraient tous perdus aujourd'hui, si le Giovio n'eût eu soin de recueillir dans son musée ceux du pape Nicolas V, de l'empereur Frédéric qui vint à cette époque en Italie, de Frate Antonino qui fut ensuite archevêque de Florence, de Biondo de Forli, et de Ferdinand d'Aragon.

Le pape, frappé de la modestie et de la sainteté de Fra Giovanni, voulut le nommer à l'archevêché de Florence; mais notre bon religieux le supplia de renoncer à ce projet, parce que, disait-il, il ne se sentait pas propre à gouverner les hommes; et il ajoutait que cette dignité convenait bien mieux à un religieux de son couvent, ami des pauvres, plein de science et de crainte de Dieu. Le pape se laissa persuader, et livra le siége de Florence à Frate Antonino, qui était vraiment digne de ce choix; car il mérita d'être canonisé de notre temps par Adrien VI. Ne doit-on pas admirer le rare désintéressement et

la vertu dont Fra Giovanni donna une preuve si éclatante en refusant ce glorieux poste offert par un souverain pontife, et en désignant avec candeur celui qu'il en croyait justement le plus digne? Que l'exemple de ce saint homme apprenne aux religieux de nos jours à ne point accepter de charges au-dessus de leurs forces, et à les céder à ceux qui sont capables de les porter. Plût à Dieu que tous les religieux consacrassent leur vie, comme cet homme vraiment angélique, au service de Dieu et du prochain! Que peut-on ou que doit-on plus désirer que d'acquérir le royaume du ciel en vivant saintement, et une renommée éternelle sur la terre en produisant des chefs-d'œuvre? Du reste, un talent comme celui de Fra Giovanni ne pouvait et ne devait appartenir qu'à un homme de sainte vie. Les peintres qui traitent des sujets pieux doivent être pieux eux-mêmes. Les peintres qui accordent peu de foi et peu d'estime à la religion font souvent naître par leurs ouvrages des désirs déshonnêtes et des pensées lascives[1]. Je ne voudrais pas cependant que l'on arrivât à trouver pieux ce qui n'est que fade, et lascif ce qui n'est que beau. Que de gens crient au scandale dès qu'ils aperçoivent une figure d'homme ou de femme un peu plus belle et agréable que d'ordinaire! Comment ne comprennent-ils pas qu'ils condamnent à tort l'artiste qui a judicieusement pensé que les saints et les saintes qui ont une essence céleste doivent autant l'emporter sur les

[1] Nous engageons la critique catholique à réfléchir sur la fin de ce paragraphe, qui peut lui être très-profitable.

êtres de nature mortelle, que le ciel sur la terre? Mais, disons-le franchement, ces gens-là ont une âme abjecte et corrompue. S'ils étaient chastes, comme ils tâchent de le persuader par leurs déclamations stupides, au lieu d'accuser ces choses d'impureté, ils n'y verraient qu'un hommage rendu au Créateur duquel émanent toute perfection et toute beauté. Que feraient donc ces gens-là qui se laissent si facilement émouvoir par une image, par une ombre, que feraient-ils donc s'ils se trouvaient en présence d'une beauté vivante, au costume voluptueux, aux douces paroles, aux mouvements gracieux, aux œillades brûlantes? Que l'on ne croie pas néanmoins que j'approuve ces figures presque entièrement nues que l'on rencontre dans nos églises, et qui montrent le peu de respect du peintre pour la sainteté du sanctuaire. Tout en voulant déployer son talent, il faut savoir se plier aux circonstances, et avoir égard aux personnes, aux temps et aux lieux.

Fra Giovanni était d'une simplicité de mœurs et d'une naïveté extraordinaires. Un jour le pape Nicolas V l'ayant invité à manger de la viande, il s'en fit conscience parce qu'il n'avait pas la permission de son prieur, oubliant ainsi l'autorité du souverain pontife. Il évitait avec soin toutes les intrigues du monde, et se montra toujours tellement l'ami des pauvres, que, selon moi, son âme doit maintenant habiter le ciel. Sans cesse occupé de peinture, il ne voulut jamais employer son pinceau qu'à représenter des sujets pieux. Il aurait pu facilement acquérir des richesses; mais il n'en faisait aucun cas, et disait

qu'elles consistent à se contenter de peu. Il aurait pu commander; mais il s'y refusa constamment, prétendant qu'il est plus aisé d'obéir. Il aurait pu obtenir de hautes dignités; mais il les dédaigna, affirmant qu'il ne cherchait qu'à éviter l'enfer et à gagner le paradis. Plût à Dieu que les hommes n'eussent jamais que cette sainte ambition! D'une sobriété et d'une chasteté extrêmes, il sut éviter les piéges du monde, répétant souvent que le repos et la tranquillité sont nécessaires à un artiste, et que celui qui peint l'histoire du Christ ne doit penser qu'au Christ. On ne le vit jamais se mettre en colère, ce qui me paraît presque incroyable. Il se bornait à reprendre ses amis avec douceur et en riant. Il n'accepta aucun travail sans avoir d'abord demandé l'agrément de son prieur. Enfin, toutes les actions de ce bon père sont empreintes d'humilité et de modestie. Ses tableaux, pleins de facilité, respirent la dévotion la plus profonde. Les saints qu'il peignit se distinguent par un aspect divin que l'on ne rencontre chez aucun autre artiste. Il avait coutume de ne jamais retoucher ni rarranger ses ouvrages; il les laissait tels qu'ils venaient au premier coup, croyant, disait-il, que Dieu les voulait ainsi. On assure qu'il n'aurait pas touché à ses pinceaux avant d'avoir fait sa prière. Il ne représenta jamais le Sauveur sur la croix, sans que ses joues fussent baignées de larmes; aussi les visages et les attitudes de ses personnages laissent-ils deviner toute la sincérité de sa foi dans la religion chrétienne. Il mourut en 1455, à l'âge de soixante-huit ans (6). Il compta parmi ses

élèves Benozzo, florentin, qui imita toujours sa manière, et Zanobi Strozzi, qui exécuta, à Florence, un grand nombre de peintures pour divers citoyens(7). Ce Strozzi est l'auteur d'un tableau qui est placé à côté de celui de Fra Giovanni dans l'église de Santa-Maria-Novella. Pour San-Benedetto, couvent des camaldules, hors de la porte Pinti, à présent détruit, il en peignit un autre que l'on trouve aujourd'hui dans la petite église de San-Michele du monastère degli Angeli. On voit encore de lui deux tableaux: le premier à Santa-Lucia, dans la chapelle des Nasi; le second à San-Borneo, et dans la galerie du duc le portrait de Giovanni di Bicci de Médicis, et celui de Bartolommeo Valori, enfermés dans un même cadre.

Fra Giovanni eut aussi pour élèves Gentile da Fabriano et Domenico di Michelino. Ce dernier fit à Sant'-Apollinare de Florence le tableau de l'autel de San-Zanobi et beaucoup d'autres peintures.

Fra Giovanni fut enterré à la Minerva, près de la sacristie, par ses frères, qui lui élevèrent un tombeau en marbre orné de son portrait, et sur lequel on lit cette épitaphe:

Non mihi sit laudi, quod eram velut alter Apelles,
Sed quod lucra tuis omnia, Christe, dabam:
Altera nam terris opera extant, altera cœlo (8)
Urbs me Joannem flos tulit Etruriæ.

On conserve à Santa-Maria-del-Fiore deux énormes livres ornés par Fra Giovanni de miniatures vraiment divines qu'on ne montre que les jours de grande solennité.

Du temps de Fra Giovanni vivait un fameux miniaturiste florentin que je ne connais que sous le nom d'Attavante. Il enrichit de miniatures un Silius Italicus qui est maintenant à S. Giovanni-e-Paolo de Venise. Comme on ne trouve, que je sache, aucun autre ouvrage de cet artiste, je donnerai sur ses peintures du Silius quelques détails intéressants que je dois à l'amitié du révérend Messer Cosimo Bartoli, gentilhomme florentin. On voit dans ce livre Silius Italicus, la tête couverte d'un casque avec un cimier d'or entouré d'une couronne de laurier. Il est revêtu d'une cuirasse bleue rehaussée d'or. De la main gauche il tient un livre, et de la droite une épée. Sur ses épaules pend une chlamyde rouge frangée d'or, fermée par devant avec un nœud et doublée d'une étoffe de couleur changeante parsemée de rosettes d'or. Ses brodequins sont jaunes. Après cette figure, qui est placée dans une niche, Attavante représenta Scipion l'Africain revêtu d'une cuirasse jaune. Son ceinturon et ses manches sont bleus et brodés en or. Sa tête est armée d'un casque orné de deux petites ailes et surmonté d'un cimier en forme de poisson. Les cheveux de Scipion sont blonds et ses traits d'une beauté remarquable. De la main droite il brandit fièrement une épée nue, et de la gauche il tient un fourreau rouge brodé en or. Sa chlamyde bleue frangée d'or, doublée en rouge et bouclée sous le menton, tombe gracieusement et laisse apercevoir toute sa poitrine. Ses brodequins sont bleus et brodés en or. Ce jeune homme, placé dans une niche de marbre vert, menace des yeux Annibal, qui lui fait

face de l'autre côté du livre. Annibal paraît âgé de trente-six ans environ. Il fronce les sourcils comme un homme irrité et regarde fixement Scipion. Il a en tête un casque jaune, pour cimier un dragon vert et jaune, et pour guirlande un serpent. Il est appuyé sur la jambe gauche. De la main droite il tient une pertuisane antique, et il porte la main gauche sur son épée. Sa cuirasse est bleue, et son ceinturon partie bleu, partie jaune. Ses brodequins sont jaunes et ses manches de couleur changeante bleue et rouge. Sa chlamyde, de couleur changeante bleue et rouge, est fixée sur l'épaule droite et doublée de vert. Cette figure est renfermée dans une niche de marbre jaune et blanc. De l'àutre côté, Attavante peignit d'après nature le pape Nicolas V. Son manteau tout brodé en or est de couleur changeante rouge et violette. Il est sans barbe et de profil, et indique de la main droite le commencement du livre. Sa niche est verte, blanche et rouge. La bordure est formée d'ovales et de ronds entremêlés de demi-figures et d'une infinité d'oiseaux et de petits enfants si bien faits, que l'on ne peut désirer rien de mieux. Viennent ensuite Hannon le Carthaginois, Asdrubal, Lelius, Massinissa, C. Salinator, Néron, Sempronius, M. Marcellus, Q. Fabius, l'autre Scipion et Vibius. A la fin du livre, on rencontre le dieu Mars sur un char antique tiré par deux chevaux roux. Sa tête est armée d'un casque rouge et or, flanqué de deux petites ailes. Du bras gauche il soutient un bouclier antique, et de la main droite une épée nue. Ses chausses et ses brodequins sont

rouges et or, ainsi que sa cuirasse ; sa chlamyde est bleue et la doublure verte et brodée en or ; son char est recouvert de drap rouge, brodé en or et entouré d'une bande d'hermine. Le paysage est émaillé de fleurs, mais à travers les rochers on découvre dans le lointain une ville et un beau ciel bleu. Vis-à-vis de Mars est un Neptune dont la longue tunique est bordée de vert. De la main droite il tient un petit trident, et de la gauche il relève sa robe. Il est monté sur un char doublé d'une étoffe rouge, rehaussée d'or et bordée de martre zibeline. Ce char a quatre roues, comme celui de Mars, et est attelé de quatre dauphins. A l'entour jouent trois nymphes, deux enfants, et une foule de poissons de couleur verte. On voit ensuite Carthage sous la figure d'une femme irritée et échevelée. Sous sa robe doublée d'une étoffe rouge, brodée en or et ouverte sur le côté, est une légère tunique de couleur changeante violette et blanche. Ses manches flottantes sont rouges et or. D'une main elle provoque Rome, qui est en face d'elle, et semble lui crier : « Que veux-tu? « je te répondrai! » Ses brodequins sont bleus. De la main droite elle tient une épée nue. Elle occupe un rocher battu par les flots. Rome est représentée sous les traits d'une jeune femme aussi belle qu'on peut l'imaginer. Ses cheveux sont gracieusement tressés. Sa robe rouge, doublée en jaune et simplement brodée au bas, laisse deviner par une ouverture une tunique de couleur changeante violette et blanche. Ses brodequins sont verts. De la main droite elle tient un sceptre, et de la gauche un globe. Elle est

placée sur un rocher qui se découpe sur un ciel d'une pureté merveilleuse.

J'ai fait tous mes efforts pour montrer avec quel art sont exécutées ces miniatures d'Attavante; mais j'avoue que je n'ai su donner qu'une bien faible idée de leur beauté, car on ne peut rien désirer de plus parfait dans ce genre pour l'invention, la composition et le dessin. En outre, les couleurs ont un éclat incroyable et sont employées avec une délicatesse ravissante (9).

Maintes fois déjà nous avons payé un juste tribut d'admiration à Fra Giovanni de Fiesole, nous pouvons donc nous abstenir de témoigner de nouveau de notre sympathie pour son caractère et pour son talent. Maintes fois déjà nous avons franchement attaqué les doctrines de l'école qui l'a choisi pour chef, et qui a écrit sur son drapeau : Mysticisme. Mais nous ne saurions trop répéter que tous les efforts des prédicateurs de cette secte tendent à substituer l'immobilité au progrès, les ténèbres à la lumière, la mort à la vie, en voulant ramener et renfermer l'art dans le cycle mystérieux parcouru avec Angelico par les Guido, les Ambrogio, les Memmi, les Gozzoli. Hors de là, disent-ils, il n'y a que maligne et pernicieuse influence, que débauche et dépravation. Ainsi, à les croire, les Masaccio, les Ghiberti, les Brunelleschi, les Léonard de Vinci, les Corrège, les Giorgione, les Raphaël, les Michel-

Ange, devraient venir à genoux confesser leurs erreurs et faire amende honorable. Heureusement on sait maintenant à quoi s'en tenir sur la religion de ces apôtres fanatiques ou lunatiques. Elle peut encore un moment séduire les forts par l'orgueil, les faibles par la vanité, les uns et les autres par les ravissements qu'elle promet; mais un éclair de bon sens suffit pour en obtenir justice.— Du reste nous traiterons à fond la question du mysticisme dans les arts, à la suite de biographie de Lorenzo di Credi.

NOTES.

(1) Fra Giovanni prit l'habit en 1407.

(2) Ces peintures ont péri.

(3) On peut voir quelques parties de ces compositions gravées dans la *Storia del Duomo d'Orvieto*.

(4) La plupart de ces peintures sont détruites.

(5) Le tableau du maître-autel de la Minerve a disparu. On croit que celui de la Nunziata a été transporté dans la chapelle des Caraffi; mais on ne sait ce qu'il est devenu ensuite.

(6) Dans l'édition des Giunti, p. 258, Vasari dit qu'il était âgé de soixante-neuf ans quand il mourut. Voyez le Baldinucci, sec. IV, p. 96.

(7) Le Baldinucci, Dec. IV, sec. VI, p. 96, donne de nombreux détails sur Zanobi Strozzi. Il dit qu'il naquit en 1412, et qu'il était fils de Benedetto di Caroccio di Lionardo.

(8) Au-dessus de ces vers est une autre inscription ainsi conçue : Hic jacet ven. pictor fr. Jo. de Flo. Ord. P. 14LV.

(9) On a découvert que ces miniatures n'étaient pas d'Attavante, et que Vasari avait été induit en erreur par son correspondant Bartoli. Voyez Morelli, *Notizia d'opere di disegno*, p. 171.



LEON-BATTISTA ALBERTI.

LEON-BATTISTA ALBERTI,

ARCHITECTE FLORENTIN.

Les lettres sont d'une très-grande utilité pour tous les artistes, et principalement pour les peintres, les sculpteurs et les architectes. Elles leur ouvrent la voie de l'invention, et servent à orner leur esprit et à perfectionner leur jugement. Les conseils et les écrits d'un artiste instruit ont toujours plus de poids que les paroles et même les ouvrages de celui qui ne sait être qu'un metteur en œuvre. Leon-Battista Alberti nous offre la preuve de ces assertions. Il s'adonna non-seulement à l'étude de l'architecture, de la perspective et de la peinture, mais encore à celle de la langue latine, et, grâce à ses écrits, il passe pour supérieur à une foule de praticiens qui, cependant, l'ont laissé bien en arrière. Ainsi l'expérience montre que les écrits sont ce qu'il y a de plus puissant pour mettre un homme en réputation. Les livres pénètrent partout, et, pour peu qu'ils soient véridiques, partout ils procurent à leurs auteurs un haut crédit. Il n'est donc pas étonnant que Leon-Battista soit plus connu par ses écrits que par les édifices qu'il a élevés.

Ce célèbre architecte, issu de la noble famille des Alberti, naquit à Florence (1). Il entreprit de nombreux voyages pour mesurer les monuments de l'antiquité. Habile arithméticien et géomètre, il écrivit en latin dix livres sur l'architecture, qu'il publia en 1485, et qui ont été traduits en florentin par le révérend Messer Cosimo Bartoli, prévôt de San-Giovanni de Florence (2). On lui doit aussi trois livres sur la peinture, traduits aujourd'hui en toscan par Messer Lodovico Domenichi, les livres de la vie civile, et quelques écrits galants en prose et en vers. (3).

Il fut le premier qui essaya de latiniser la versification italienne, en la soumettant au mètre des vers latins (4), comme le prouve l'épître qui commence par ces deux vers :

Questa per estrema miserabile pistola mando
A te che spregi miseramente noi.

Leon-Battista, se trouvant à Rome du temps de Nicolas V, qui dans sa manie de bâtir avait mis cette ville sens dessus dessous, entra, par le moyen de son ami Biondo de Forli, au service de sa Sainteté qui jusqu'alors avait employé Bernardo Rossellino, sculpteur et architecte florentin, dont nous parlerons dans la vie de son frère Antonio. Le pape confia à ces deux artistes le soin de restaurer son palais et l'église de Santa-Maria-Maggiore. Leon-Battista conseillait et Bernardo exécutait. C'est ainsi que Nicolas V, entre autres travaux utiles et dignes d'éloges, leur fit restaurer l'aqueduc de l'Acqua-Vergine, et construire sur la place de Trevi cette

fontaine qui est couverte d'ornements en marbre et des armes de sa Sainteté et du peuple romain (5).

Leon-Battista se rendit ensuite à Rimini, auprès de Sigismondo Malatesta. Il fut chargé par ce célèbre guerrier de composer le modèle de la façade et de l'église de San-Francesco et de l'entourer d'une longue file d'arcades, formant galerie, sous chacune desquelles devaient être placés les mausolées des hommes illustres de la ville de Rimini. Ce temple, d'une solidité remarquable, est un des plus beaux de l'Italie. Il renferme six chapelles dont l'une, dédiée à saint Jérôme, est ornée d'un grand nombre de reliques apportées de Jérusalem, et des tombeaux de Sigismond et de sa femme, richement sculptés l'an 1450. L'un de ces tombeaux est surmonté du portrait de Sigismond, et d'un autre côté on voit celui de Leon-Battista.

L'an 1457, époque à laquelle l'allemand Jean-Guttemberg découvrit l'imprimerie, Leon-Battista inventa un nouvel instrument pour reproduire les perspectives, diminuer les figures, et donner une grandeur apparente aux objets de petite dimension.

Dans ce temps, Giovanni Ruccellai voulut faire bâtir en marbre, à ses propres dépens, la façade de Santa-Maria-Novella. Il parla de son projet à son ami Leon-Battista, qui lui donna non-seulement ses conseils, mais encore un dessin qu'il résolut de mettre à exécution pour laisser de soi un souvenir à sa patrie. Cette entreprise fut achevée, l'an 1477, à la satisfaction de toute la ville (6); on admira surtout la porte, qui dut coûter beaucoup de travail à

notre artiste. Il fit ensuite pour Cosimo Ruccellai le dessin du palais et de la *loggia* qui est en face dans la rue della Vigna. Malheureusement il commit, dans la disposision de son plan et l'érection de ses arcades, des écarts qui l'obligèrent à quelques ressauts qui nuisirent à la régularité du reste de l'ouvrage. Ces fautes montrent que l'on ne peut rien produire de parfait en architecture, si l'on ne joint pas à la théorie la pratique du métier.

Leon-Battista dessina encore pour les Ruccellai, dans la rue della Scala, un autre palais qu'il accompagna d'une double *loggia* d'une beauté extraordinaire. Suivant les préceptes de la bonne antiquité, il renonça à l'usage de faire porter des arcades sur des colonnes pour ramener les ordonnances de colonnes au système des plates-bandes ou architraves. A San-Brancazio, il employa la même méthode pour construire la chapelle Ruccellai, qui est une de ses meilleures productions. On y voit les architraves supportées par deux colonnes et deux pilastres. Au milieu de cette chapelle se trouve un tombeau en marbre de forme ovale et semblable à celui de Jésus-Christ à Jérusalem, comme l'indique une inscription.

A la même époque, Lodovico Gonzaga, marquis de Mantoue, voulut élever, sur les dessins et les modèles de notre artiste, la tribune et la grande chapelle de la Nunziata à Florence. Dès qu'on eut détruit, à l'extrémité de l'église, une vieille chapelle carrée, Leon-Battista commença la tribune en forme de rotonde. Il pratiqua, dans la circonférence de cette rotonde, neuf chapelles en renfonce-

ment formées par neuf arcades qui sont autant de grandes niches. Les bandeaux des cintres inscrits sur cette surface circulaire et concave semblent de biais et hors d'aplomb quand on les voit de côté. Cet effet de perspective est extrêmement disgracieux, et Leon-Battista aurait dû l'éviter. S'il eût été aussi habile praticien que théoricien, il aurait facilement laissé de côté cette difficulté et donné plus de grâce et de beauté à son édifice, qui, du reste, mérite de justes éloges.

Lodovico Gonzaga conduisit ensuite Alberti à Mantoue et le chargea de faire divers modèles, et entre autres celui de l'église de Sant'-Andrea (7). Sur la route de Mantoue à Padoue, on rencontre quelques temples où on reconnaît la manière de notre artiste.

Salvestro Fancelli, architecte et sculpteur de Florence, présida dans cette ville, avec un soin et une habileté extraordinaires, à l'exécution des dessins et des modèles de Leon-Battista, qui, pour diriger ses entreprises à Mantoue, trouva le même zèle et la même intelligence chez Luca, florentin. Ce Luca, comme le rapporte le Filarete, vécut et mourut à Mantoue et y laissa son nom à la famille des Luchi. Un architecte ne pouvant toujours surveiller en personne les constructions dont il est chargé, Leon-Battista fut vraiment heureux d'avoir rencontré des amis assez capables et assez dévoués pour lui rendre ce service, dont je connais par expérience toute l'importance.

Leon-Battista laissa en peinture des ouvrages qui ne se distinguent ni par leur grandeur, ni par leur

perfection; mais cela n'étonnera pas, si l'on songe que ses études ne lui permirent pas de consacrer beaucoup de temps au dessin. Cependant il savait facilement exprimer ses pensées avec le crayon, comme le prouvent plusieurs de ses dessins que nous conservons dans notre recueil, et parmi lesquels on remarque celui qui représente la galerie couverte de l'un et de l'autre côté du pont Sant'-Agnolo pour abriter les piétons contre le soleil pendant l'été, et contre la pluie et le vent pendant l'hiver. Leon-Battista avait exécuté ce travail par l'ordre du pape Nicolas V, que la mort empêcha de réaliser tous les embellissements qu'il promettait à la ville de Rome. Dans une petite chapelle, à côté du pont de la Carraia, notre artiste peignit trois petits tableaux et quelques perspectives. On voit encore de lui, à Florence, dans la maison Palla Ruccellai, son propre portrait fait au miroir et un tableau de grandes figures en clair-obscur. Sa meilleure peinture est une vue de Venise en perspective; mais les personnages en ont été exécutés par d'autres maîtres.

Leon-Battista était plein de bonnes qualités. Il recherchait la société des gens de talent. Aimable, généreux, il se conduisit toujours honorablement et en gentilhomme. Il quitta trop tôt cette terre où il laissa un nom glorieux.

Vasari n'a vu ou plutôt n'a voulu voir que l'architecte dans Leon-Battista Alberti. Il n'a considéré

ses études et ses travaux si variés que comme autant de sujets de distraction qui l'ont fatalement détourné de l'architecture, et empêché de se montrer dans cet art aussi habile praticien que profond théoricien. Il semble avoir glissé à dessein sur la prodigieuse réunion de connaissances et de talents qui font de Leon-Battista l'encyclopédiste par excellence de son époque; et cependant c'était, à coup sûr, l'aspect le plus intéressant sous lequel l'histoire pouvait nous le présenter. Les bornes étroites de notre cadre nous ordonnent de choisir entre l'exposé des réflexions que nous jetons à la suite de chaque biographie, et le récit des particularités omises par Vasari, et qui font de la vie de Leon-Battista un ensemble curieux et imposant à la fois. Bien certains que l'intelligence de nos lecteurs saura nous suppléer, nous avons adopté le dernier parti, qui nous permet de leur offrir, bien qu'encore à l'état de croquis, le portrait si peu connu d'Alberti. Nous l'avons tracé d'après les documents les plus authentiques fournis par ses propres contemporains.

Leon-Battista appartenait à l'illustre famille des Alberti, qui jouissait depuis longtemps de toute la considération et de tout le crédit attachés au mérite rehaussé par une grande opulence et une antique noblesse. Scipione Ammirato, pour donner aux Concini l'éclat qui leur manquait, ne trouva rien de mieux que de leur assigner une origine commune avec les Alberti. Ceux-ci, dès les premiers jours de la république, avaient joué un rôle bril-

lant dans la faction des blancs, et, de même que les Médicis, les Acciaiuoli, les Bardi, les Pitti, ils avaient habilement profité des intervalles de tranquillité pour accroître leurs richesses; car les historiens ont consacré le souvenir de la magnificence princière qu'ils déployèrent à l'occasion des fêtes et des réjouissances populaires qui eurent lieu à Florence pour célébrer l'acquisition d'Arezzo. Enfin ils furent honorés neuf fois du gonfalonat, la plus haute magistrature à laquelle un Florentin pût aspirer. Mais, au milieu des fréquentes bourrasques qui agitèrent la république, le vent ne leur fut pas toujours favorable : Benedetto et Cipriano degli Alberti furent chassés de leur patrie, et, quelques années après, un décret de bannissement vint frapper leurs enfants au berceau.

Cipriano eut trois fils, Giovanni, Alberto et Lorenzo. Giovanni fut un de ces esprits actifs, si communs en Italie au quinzième siècle, qui savaient allier aux spéculations commerciales l'étude des arts et des lettres. Son frère Alberto, d'abord chanoine, puis évêque de Camerino, fut promu au cardinalat par le pape Eugène, dont il avait gagné les bonnes grâces en conduisant avec une rare habileté plusieurs graves et importantes missions diplomatiques. Lorenzo, homme de science et de mœurs austères, se voua tout entier à ses enfants, parmi lesquels nous trouvons notre Leon-Battista.

Les bons exemples de tout genre fournis par ses plus proches parents, joints aux leçons paternelles, durent exercer sur Leon-Battista, dès son plus jeune

âge, une bienfaisante influence. Il s'est chargé lui-même de nous apprendre avec quelle sollicitude on veillait à son éducation, et quelle estime il faisait des soins dont on l'avait entouré. « Nos heures de tra-« vail, dit-il, étaient distribuées de telle sorte que « pas une minute n'était perdue.... J'aurais été com-« plètement heureux si les journées n'eussent pas « été aussi courtes. »

Né dans une époque où les ouvrages de l'antiquité étaient l'objet des commentaires des philosophes et des inspirations des poètes, Alberti conçut une véritable passion pour les langues grecque et latine, mais la connaissance profonde qu'il en acquit, loin d'être un but pour lui, ne fut qu'un moyen : elles ne lui servirent que d'introduction aux arcanes de la science de Rome et d'Athènes. Comme Dante, comme Pétrarque, comme Boccace, il espérait y trouver le lien qui devait rattacher la chaîne de la tradition, que la société, préoccupée par les idées religieuses, avait laissé se rompre. Il était guidé, non par un brutal appétit de savoir, mais par un amour éclairé et philosophique de la science, mais par un sentiment noble et généreux qui le poussait à travailler au bien-être des hommes par la recherche et la mise en lumière de tout ce qui était capable de développer l'intelligence humaine.

Les ouvrages de Leon-Battista sur les arts, les sciences, l'histoire et la philosophie, sans parler de ceux qu'il a consacrés à la poésie et à la critique, sont trop nombreux pour que nous songions à en

donner ici l'analyse. Il est à regretter que la plupart soient composés en latin ; car s'ils ne sont guère lus, nous dirons même s'ils sont inconnus aujourd'hui, c'est sans doute à cette cause qu'il faut l'attribuer. Alberti s'était si bien approprié la langue de Virgile, qu'il composa à l'âge de vingt ans une comédie intitulée *Philodoxeos,* dont le style naturel et facile trompa Alde Manuce à tel point, que ce célèbre lettré la publia de bonne foi comme une production retrouvée du poète antique Lepidus. Vasari, d'ailleurs, ne nous le donne-t-il pas comme le premier qui ait essayé de latiniser la versification italienne en la soumettant au mètre des vers latins? Bien plus, dans un manuscrit du quinzième siècle [1], ne lit-on pas qu'il fut en quelque sorte obligé de rapprendre l'idiome maternel, qu'il avait trop négligé durant le long exil de sa famille, *per diuturnum familiæ Albertorum exilium.* Néanmoins, les ouvrages qu'il écrivit en toscan, tels que son traité *De Famiglia,* sont des modèles de pureté et d'élégance.

Il étudiait le droit civil et canonique à Bologne, lorsque l'excès de l'application lui causa une dangereuse maladie, accompagnée de symptômes fort singuliers. Ses fibres, trop faibles pour résister à la tension immodérée à laquelle il les avait soumises, se relâchèrent, et il tomba dans un état d'énervement et d'atonie complet. Une espèce de vertige

[1] Codex I Classis XXI M. S. Bibliothecæ Magliabechianæ Florentiæ. — Nos lecteurs trouveront à la suite de ce commentaire un extrait de ce curieux manuscrit.

s'emparait souvent de lui; des bruits étranges et confus bourdonnaient à ses oreilles; des lueurs fantastiques passaient devant ses yeux, et l'organe de la mémoire subissait des variations extraordinaires : il oubliait jusqu'aux noms de ses amis qui l'entouraient. Il avait déjà essuyé une première maladie également occasionnée par l'abus du travail. A peine convalescent, il écrivit sa comédie de *Philodoxeos,* dont nous avons parlé plus haut, et se remit presque aussitôt avec la même ardeur à l'étude des lois. Mais, la seconde fois, les médecins comprirent d'où procédait le mal, et lui défendirent toute occupation qui aurait exigé quelque effort de mémoire. Alberti laissa donc de côté le droit civil et canonique, et aborda les mathématiques et la philosophie, lesquelles, assurait-il, s'attaquent non à la mémoire, mais à l'intelligence. C'est alors qu'il composa son traité sur les mathématiques, *Tractatus mathematica appellatus;* celui où il examine les avantages et les inconvénients des lettres, *De commodis litterarum atque commodis;* divers opuscules philosophiques et moraux, quelques poésies galantes et satiriques, et plusieurs comédies fort gaies, telles que celle de la veuve et le défunt, *Vidua et Defunctus.*

Malgré l'énormité de ces travaux qui réclamaient une constitution de fer, Alberti revint à la santé; mais il se vit forcé de faire fréquemment appel à la variété, pour conserver cet appétit moral que le dégoût remplace lorsqu'on ne met aucun frein à son intempérance. Ainsi, autrefois, quand la frénésie

de la lecture s'emparait de lui, la faim, le besoin de sommeil et de repos étaient impuissants à le distraire de ses livres, puis la satiété arrivait, et rien ne lui était plus odieux que la vue d'un livre: chaque lettre, disait-il, se transformait pour lui en scorpion. Il trouva un agréable délassement dans la musique qu'il avait apprise sans maître, et cependant on le regardait comme le plus habile organiste de son temps. Il se retrempait, il prenait une nouvelle vie en passant des travaux abstraits des mathématiques, du droit et de la philosophie, au dessin, à la peinture, à l'architecture, aux jeux de la gymnastique.

Les dons de l'esprit ne furent pas les seuls qui le distinguèrent. Ses qualités corporelles auraient excité l'envie des Grecs. Sa force égalait son agilité à la course et son adresse dans le maniement des armes et des chevaux. Une flèche, partie de sa main, transperçait la plus épaisse cuirasse de fer. Il sautait à pieds joints par dessus dix hommes debout sans effleurer la pointe de leurs cheveux. D'un doigt, il lançait avec tant de vigueur une petite pièce de monnaie, que celui qui se tenait à ses côtés l'entendait siffler dans les airs et résonner en frappant une muraille éloignée de trois cents pieds. Sous son éperon l'étalon le plus fougueux, le plus indompté, tremblait et frémissait de tous ses membres comme un daim sous la griffe d'un lion.

Alberti semble n'avoir rien négligé de ce qui peut faire d'un homme un type de perfection. Chez lui les plus minces détails concourent à l'harmonie et

à la majesté de l'ensemble. Il cultive les qualités de pur agrément avec tout autant d'amour que celles qui dépendent de l'intelligence la plus élevée. « Lors-« que, disait-il, tu te promèneras dans la ville, mon-« teras à cheval ou parleras en public, que l'art « préside à ces trois choses; mais aie bien soin de « couvrir cet art d'un voile si discret, qu'il échappe « aux regards les plus curieux. »

Les passe-temps de Leon-Battista auraient été pour un autre de sérieuses occupations. Avide de tout connaître, il n'arrivait pas un savant dans la ville qu'il habitait sans qu'il allât aussitôt lui demander son amitié et chercher à apprendre de lui quelque chose de nouveau. Souvent il se déguisait pour parcourir les boutiques et les ateliers, et causer librement avec les ouvriers afin de leur dérober des procédés qu'il leur rendait après les avoir perfectionnés. Il leur apportait même quelquefois en surcroît des découvertes dont il leur abandonnait tout le profit. C'est ainsi qu'à la suite d'une excursion dans la boutique d'un lunetier il inventa l'optique. Cet ingénieux mécanisme, que, de nos jours, on a rangé parmi les jouets d'enfants, avait une haute importance au commencement du quinzième siècle, car il agrandissait et le domaine de la peinture et celui des sciences mathématiques.

Pour donner une idée de l'effet que produisirent sur les spectateurs les vues enluminées que Leon-Battista soumettait à la répétition du miroir, nous placerons ici quelques lignes empruntées au manuscrit déjà cité de l'un de ses contemporains : « L'Al-

« berti fit des choses tellement prodigieuses, qu'on « se refusait à en croire ses propres yeux. Il avait « renfermé, dans une petite boîte, des peintures « qu'il montrait par un petit trou pratiqué dans une « des parois. On apercevait des montagnes dont les « cimes se perdaient dans les nues, et de vastes pro- « vinces dont la mer baignait les rivages. Les cam- « pagnes s'étendaient si loin, qu'elles finissaient par « échapper à la meilleure vue. Les savants et les « ignorants se croyaient en présence de la nature et « non d'une peinture. Alberti appelait ces choses des « démonstrations (*has res demonstrationes appel-* « *labat*). Il y en avait de deux sortes, les unes « diurnes, les autres nocturnes. Dans ces dernières « brillaient Arturus, les Pléiades, Orion et d'autres « corps lumineux. La lune s'élevait derrière les mon- « tagnes et on distinguait les étoiles qui précèdent « l'aurore. Dans les démonstrations diurnes le soleil « frappait de ses rayons tous les objets environnants. « Alberti excita la plus vive admiration chez les « hommes les plus distingués de la Grèce auxquels « les moindres effets de la mer étaient connus. Lors- « qu'ils eurent appliqué leur œil au trou de sa petite « boîte, il leur demanda ce qu'ils voyaient. Eh! ré- « répondirent-ils, nous voyons une flotte sur les « ondes. Elle arrivera ici avant qu'il soit midi, si « elle n'est arrêtée par l'horrible tempête que nous « présagent les vagues écumeuses où se reflètent les « ardents rayons du soleil. » En ajoutant à son procédé divers accessoires des spectacles mouvants, Alberti approcha de la réalité et rivalisa avec la na-

ture autant qu'il est permis à l'homme. Là ne se bornent pas ses inventions. Il composa un instrument avec lequel on pouvait mesurer la profondeur de la mer, et trouva le moyen de démonter et de recomposer en un moment le pont d'un vaisseau. On lui doit aussi des machines de guerre en tout genre. Nous regrettons que l'espace nous manque pour indiquer la manière ingénieuse dont il souleva un navire qui gisait au fond de la mer depuis Trajan; nous renvoyons nos lecteurs à l'*Italia illustrata* de Biondo Flavio qui leur fournira sur ce sujet les détails les plus minutieux.

Nous avons peu de chose à dire des ouvrages d'architecture de Leon-Battista Alberti. Vasari nous en a dressé une liste complète et a su les apprécier avec une justesse qui ne laisse rien à désirer. Il a eu seulement le tort de lui attribuer la façade de Santa-Maria-Novella. Le goût demi-gothique qui y règne éloigne d'Alberti toute idée de participation à ce travail. Il n'est auteur que de la porte dont l'élégance et la pureté la rangent parmi les plus belles. Comme on l'a vu, Alberti tendit constamment à appliquer aux édifices qu'il fut chargé de construire à Rome, à Florence, à Mantoue et à Rimini, les ordres et les proportions des monuments antiques qu'il avait étudiés dans diverses parties de l'Italie. Mais son imitation n'est ni banale ni servile. Sa fontaine de Trevi, son palais Ruccellai, son chœur et sa tribune de la Nunziata, son église de Sant'-Andrea, et surtout son chef-d'œuvre, la célèbre église de San-Francesco de Rimini, se distinguent par un

précieux mélange de fermeté, de finesse et de naïveté, qui touche de bien près à l'originalité. Aussi déplorons-nous vivement que de plus vastes entreprises ne se soient pas offertes à son génie. Il était de taille à lutter dignement avec les Cronaca, les Bramante, les Peruzzi, les San-Gallo. Le pape Nicolas V, qui l'avait choisi pour conseil dans tous ses projets d'embellissement de Rome, lui aurait sans doute demandé quelque grande édification, si la mort ne fût venue empêcher ce pontife de réaliser les larges idées qu'il nourrissait. Par bonheur, Alberti nous a légué un monument qui témoigne de la profondeur de sa science architecturale; nous voulons parler de ses dix livres d'architecture (*De re ædificatoriâ*), qu'il écrivit en latin. Ce traité est le plus célèbre de tous ses ouvrages. Souvent réimprimé, il a été traduit en plusieurs langues, notamment en italien, l'an 1546, par Cosimo Bartoli, prévôt de San-Giovanni de Florence, et en français, l'an 1550, par Jean Martin, secrétaire du cardinal de Lenoncourt.

Vasari dit peu de mots sur les peintures de Leon-Battista et garde un silence absolu sur ses sculptures. Il paraît cependant que ses portraits et ses perspectives étaient fort recherchés, si l'on en croit son contemporain Angiolo Poliziano, et il est certain qu'il fut sculpteur, modeleur, et même graveur de mérite, car le Landini possédait de lui des ouvrages très-estimés en ces divers genres[1]. Quoi qu'il en soit, on lui doit une vive reconnaissance pour ses deux

[1].... E restano nelle mani nostre commendatissime opere di pennello, di scarpello, di bulino e di getto da lui fatte.

traités sur la peinture et la sculpture, où il expose, avec une élégance de style et une netteté admirables, les préceptes les plus sages et les procédés les plus précieux. Nous ne saurions mieux en faire l'éloge qu'en rappelant qu'ils ont pris place, à bon droit, à côté du Traité de Léonard de Vinci dans la belle édition que Raphaël Dufresne en a publiée l'an 1751.

Alberti ne pouvait manquer d'être accueilli avec empressement par les hommes les plus éclairés de son époque. Aussi le voyons-nous admis dans l'intimité des Laurent de Médicis, des Marsilio Ficino, des Cristoforo Landino, des Marsupini, des Acciaiuoli, des Rinuccino, des Nuti, des Poliziano, et enfin de tous ces savants, ces philosophes et ces artistes qui provoquèrent ou continuèrent, dans les lettres, les sciences et les arts, ce grand mouvement que l'on est convenu d'appeler Renaissance. Il prit une part active dans les discussions scientifiques et philosophiques dirigées par Laurent de Médicis, et dont l'ermitage des Camaldules et la villa Careggi furent le théâtre. Dans une de ces réunions qui se terminèrent par le fameux banquet où l'on célébra la fête de Platon, il improvisa sur Virgile un commentaire brillant que Cristoforo Landino, l'un des acteurs de ces fêtes, a consigné dans ses *Quæstiones camaldolenses*[1]. Alberti, par les raisonnements les plus subtils, s'efforce de démontrer que les belles fictions de l'Énéide ne sont qu'un voile riche et dia-

[1] Cristoforo Landino termine ainsi : « Hæc sunt quæ de plurimis longèque eccellentioribus, quæ Leo-Baptista Albertus, memoriter, dilucidè, ac copiosè, in tantorum virorum concessu disputavit, meminisse volui.

phane dont le poëte a revêtu les plus hauts secrets de la philosophie. On rit aujourd'hui de ces conférences où l'esprit platonico-dantesque régnait en despote; mais on oublie qu'après tout c'est de là que partirent les premières attaques contre la scholastique, mais on oublie que de ce foyer d'érudition profonde et de philosophisme mystique sortit l'amour des études morales, scientifiques et poétiques, en même temps que la liberté de penser dont les ailes s'étendirent sur toute l'Europe.

Si l'on joint aux talents si variés que Leon-Battista dut au travail, les qualités de cœur que la nature lui prodigua, on reconnaîtra en lui un de ces hommes malheureusement trop rares sur notre terre. On cite de lui mille traits de bonté, de générosité et de désintéressement sans exemple. Il nous faudrait plus de temps et plus de marge que nous n'en avons pour épuiser tous les détails que sa vie si pleine pourrait nous fournir; mais notre récit, si incomplet qu'il soit, suffit pour prouver que nous n'avons pas eu tort de considérer Alberti comme l'encyclopédiste par excellence de son époque. Il y a en lui seul assez d'étoffe pour rendre vingt hommes célèbres.

Architecte, peintre, sculpteur, graveur, perspectiviste, musicien, orateur, poëte, critique, historien, moraliste, physicien, mathématicien, Leon-Battista Alberti serait unique dans l'histoire, si Léonard de Vinci n'eût point existé.

EXTRAIT

Du manuscrit de la bibliothèque Magliabechiana.

LEONIS BAPTISTÆ DE ALBERTIS VITA.

Omnibus in rebus, quæ ingenuum et libere educatum deceant, ita fuit a pueritia instructus, ut inter primarios ætatis suæ adolescentes minime ultimus haberetur. Nam cum arma et equos et musica instrumenta arte et modo tractare, tum literis et bonarum artium studiis, rarissimarumque et difficillimarum rerum cognitioni fuit deditissimus; denique omnia, quæ ad laudem pertinerent, studio et meditatione amplexus est : ut reliqua omittam, fingendo atque pingendo nomen quoque adipisci elaboravit; adeo nihil a se fore prætermissum voluit, quo a bonis approbaretur. Ingenio fuit versatili, quod ad nullam ferme censeas artium bonarum fuisse non idoneum; hinc est, quod neque otio neque ignavia teneretur, neque in agendis rebus satietate usquam afficiebatur. Solitus fuerat dicere, se se in literis quoque illud animadvertisse, quod aiunt, rerum esse omnium satietatem apud mortales. Sibi enim literas, quibus tantopere delectaretur, interdum gemmas, floridasque atque odoratissimas videri, adeo ut a libris vix posset fame aut somno distrahi : interdum etiam literas ipsas suis sub oculis

inglomerari, persimiles scorpionibus, ut nihil posset rerum omnium minus quam libros intueri. A literis idcirco, si quando sibi esse illepidæ occepissent, ad musicam et picturam, aut ad membrorum exercitationem se se traducebat. Utebatur pila, jaculo amentato, cursu, saltuque, luctaque; atque in primis arduo ascensu in montes delectabatur. Quas res omnes valetudini potius quam ludo aut voluptati conferebat. Armorum præludiis adolescens claruit. Pedibus junctis stantium humeros decem hominum saltu supra transilibat. Cum hasta parem habuit saltantium ferme neminem. Sagitta manu contorta thoracem firmissimum vel ferreum pectus transverberabat. Pede sinistro stans ab pavimento ad maximi templi parietem adacto sursum in æthera pomum dirigebat manu, ut fastigia longe supervaderet sublimium tectorum. Equo insidens virgulam oblongam altero capite in pedis dorsum constituto, et manu ad alterum virgæ caput adhibita, in omnem partem quadrupedem agitabat virga ipsa, integras ut volebat horas, immota nusquam. Mirum atque rarum in eo, quod ferociores equi sessorum impatientissimi, cum primum conscendisset, sub eo vehementer contremiscebant, atque veluti horrentes subtrepidabant. Musicam nullis præceptoribus tenuit, et fuere ipsius opera a doctis musicis approbata. Cantu per omnem ætatem usus est, sed eo quoque inter privatos parietes, aut solus, et præsertim rure cum fratre propinquisve. Tantum organis delectabatur et inter primarios musicos in ea re peritus habebatur. Musicos effecit nonnullos erudi-

tiores suis monitis. Cum per ætatem cepisset maturescere, cæteris omnibus rebus posthabitis, se se totum dedicavit studiis literarum. Dedit enim operam juri pontificio jurique civili annos aliquot, idque tantis vigiliis tantaque assiduitate, ut ex labore studii in gravem corporis valetudinem incideret. In ea quoque ægritudine suos perpessus est affines non pios neque humanos; idcirco consolandi sui gratia intermissis jurium studiis, inter curandum et convalescendum scripsit *Philodoxeos* fabulam annos natus non plus viginti, ac dum per valetudinem primum licuit, ad cœpta deinceps studia et leges perdiscendas se se restituit; in quibus cum vitam per maximos labores summamque egestatem traheret, iterato gravissima ægritudine obrectus est. Artubus enim debilitatus, macritudineque absumtæ vires, ac prope totius corporis vigor roburque infractum atque exhaustum; eo deventum gravissima valetudine, ut lectitanti sibi oculorum illico acies obortis vertiginibus torminibusque defecisse viderentur, fragoresque et longa sibila inter aures multo resonarent. Has res physici evenire fessitudine naturæ statuebant: ea de re admonebant iterum atque iterum, ne in his suis laboriosissimis jurium studiis perseveraret. Non paruit, sed cupiditate ediscendi se se lucubrationibus macerans, cum ex stomacho laborare occepit, tum et in morbum incidit dignum memoratu: nomina enim interdum familiarissimorum, cum ex usu id foret futurum, non occurrebant. Rerum autem, quæ vidisset, quam mirifice fuit tenax. Tandem ex medicorum jussu studia hæc, quibus

memoria plurimum fatigaretur prope efflorescens intermisit. Verum quod sine literis esse non posset, annos natus quatuor et viginti ad philosophiam se atque mathematicas artes contulit, eas enim satis se posse colere non diffidebat, siquidem in his ingenium magis quam memoriam exercendam intelligeret. Eo tempore scripsit ad fratrem *De commodis literarum atque incommodis*: quo in libello ex re ipsa perdoctus, quodnam de literis foret sentiendum disseruit. Scripsitque per ea tempora animi gratia quamplurima opuscula, *Ephebiam*, *De religione*, *Deiphiram*, et pleraque hujusmodi soluta oratione; tum et versu elegias, eclogasque atque cantiones et hujuscemodi amatoria, quibus plane studiosis ad bonos mores imbuendos et ad quietam animi prodesset. Scripsit præterea et affinium suorum gratia, ut linguæ latinæ ignaris prodesset, patrio sermone annum ante trigesimum ætatis suæ etruscos libros primum, secundum, ac tertium *De familia*, quos Romæ die nonagesimo, quod incoharat, absolvit; sed inelimatos et asperos, neque usquequaque etruscos; patriam enim linguam apud exteras nationes per diutinum familiæ Albertorum exilium educatus non tenebat, et durum erat hac in lingua scribere eleganter atque nitide, in qua tum primum scribere assuesceret. Sed brevi tempore multo suo studio, multa industria id assecutus extitit, ut sui cives, qui in senatu se dici eloquentes cuperent, non paucissima ex illius scriptis ad exornandam orationem suam ornamenta in dies suscepisse faterentur. Scripsit et præter hos annum ante

trigesimunm plerasque intercænales, illas præsertim jocosas *Viduam, Defunctum*, et istis simillimas: ex quibus quod non sibi satis mature editæ viderentur, tametsi festivissimæ forent et multos risus excitarent, plures mandavit igni, ne obtrectatoribus suis relinqueret, unde se levitatis forte subarguerent. Vituperatoribus rerum, quas scriberet, modo coram sententiam suam depromerent, gratias agebat; in æquamque id partem accipiebat, ut se fieri elimatiorem emendatorum admonitu vehementer congratularetur. De re tamen ita sentiebat omnibus facile persuasum iri posse, ut sua plurimum scriptio approbaretur, quæ si forte minus, quam cuperet, delectet, non tamen se inculpandum esse, quandoquidem sibi secus quam cæteris auctoribus non licuerit. Cuique enim aiebat ab ipsa natura vetitum esse meliora facere sua, quam possit facere: demum sat est putandum, si quod pro viribus et ingenio muneri satisfecerit. Mores autem suos iterum atque iterum perquamdiligentissime cavebat, ne a quoquam possent ulla ex parte, ne suspicione quidem vituperari; et calumniatores pessimum in vita hominum malum versari aiebat: illos enim didicisse per jocum et voluptatem, non minus qui per indignationem et iracundiam famam bonorum sauciari, et posse nullis remediis cicatricem illati eorum perfidia ulceris aboleri. Itaque voluit omni in vita, omni gestu, omni sermone et esse et videri dignus bonorum benevolentia; et cum cæteris in rebus tum maxime tribus omnem dicebat artem consumendam, sed arti addendam artem, ne quid illic factum arte

videatur : dum per urbem obambularis, dum equo veheris, dum loqueris; in his enim omni ex parte circumspiciendum, ut nullis non vehementer placeas. Multorum tamen, etsi esset facilis, mitis ac nulli nocuus, sensit iniquissimorum odia occultasque inimicitias sibi incommodas atque nimium graves; ac præsertim a suis affinibus acerbissimas injurias intolerabilesque contumelias pertulit animo constanti. Vixit cum invidis et malevolentissimis tanta modestia et æquanimitate, ut obtrectatorum æmulatorumque nemo, tametsi erga se iratior, apud bonos et graves de se quidpiam nisi plenum laudis et admirationis auderet proloqui. Coram et ab ipsis invidis honorifice accipiebatur. Ubi vero aures alicujus levissimi ac sui simillimi paterent, hi maxime, qui præ cæteris diligere simulassent, omnibus calumniis absentem lacerabant; tam ægre ferebant virtute et laudibus ab eo superari, quem fortuna sibi longe esse inferiorem ipsi omni studio et industria laborassent. Quin et fuere ex necessariis (ut cætera omittam) qui illius humanitatem, beneficentiam liberalitatemque experti, intestinum et nefarium in scelus ingratissimi et crudelissimi conjurarint servorum audacia in eum excitata, ut vim ferro barbari immeritissimo inferrent. Injurias istiusmodi a suis illatas ferebat æquo animo per taciturnitatem magis, quam aut indignatione ad vindictam penderet aut suorum dedecus et ignominiam iri promulgatum sineret : suorum enim laudi et nomini plus satis indulgebat, et quem semel dilexerat, nullis poterat injuriis vinci ut odisse inciperet : sed

improbos, aiebat, maleficiis in bonos inferendis facile superiores futuros; nam satius quidem apud bonos putari sentiebat injuriam perpeti, quam facere; idcirco nolentibus lædere, contra eos qui lacessire parati sint, contentionem esse non æquam. Itaque protervorum impetum patientia frangebat et se a calamitate, quoad posset, solo virtutis cultu vindicabat. Bonis et studiosis viris fuit commendatus, principibusque non paucis acceptissimus: sed quod omne ambitionis assentationisque genus detestaretur, minus multis placuit, quam placuisset, si pluribus se se familiarem fecisset. Inter Principes tamen Italos interque Reges exteros non defuere uni atque item alteri testes, et præcones virtutis suæ, quorum tamen gratia ad nullas vindictas, cum novis in dies injuriis irritaretur et plane ulcisci posset, abusus est. Præterea cum tempora incidissent, ut his, a quibus graviter esset læsus, privata sua fortuna valeret pulchre pro meritis referre, beneficio et omni humanitate maluit, quam vindicta efficere, ut scelestos pœniteret talem a se virum fuisse læsum. Cum libros *De familia* primum, secundum, atque tertium suis legendos tradidisset, ægre tulit eos inter veteres Albertos alioquin ociosissimos vix unum repertum fore, qui titulos librorum perlegere dignatus sit, cum libri ipsis ab exteris etiam nationibus peterentur. Neque potuit non stomachari, cum ex suis aliquos intueretur, qui totum illud opus palam et una auctoris ineptissimum institutum irriderent. Eam ob contumeliam decreverat, ni Principes aliique interpellassent, tres eos quos

tum absolverat libros igne perdere. Vicit tamen indignationem officio, et post annos tres, queis primos ediderat, quartum librum ingratiis pertulit: Hinc si probi estis, inquiens, me amabitis, sin tandem improbi, vera vobis improbitas erit odio. Illis libris illecti plerique rudes concives studiosissimi literarum effecti sunt. Eos cæterosque omnes cupidos literarum fratrum loco deputabat, illis quæque haberet, quæque nosset, quæque posset ultro communicavit, suas inventiones dignas et grandes exercentibus condonavit. Cum appulisse doctum quemvis audisset, illico se se ultro illius familiaritati insinuabat, et a quocumque quæ ignorasset ediscebat; a fabris, ab architectis, a naviculariis, ab ipsis sutoribus, et sartoribus sciscitabatur, si quid nam forte rarum sua in arte, et reconditum quasi peculiare servarent; eadem illico suis civibus volentibus communicabat. Ignarum se multis in rebus simulabat, quo alterius ingenium, mores peritiamque scrutaretur. Itaque rerum quæ ad ingenium artesque pertinerent scrutator fuit assiduus: pecuniarum et quæstus item fuit omnino spretor, pecunias bonaque sua amicis custodienda et usu fruenda dabat: tum apud hos, a quibus se diligi conjectaret, fuit omnium rerum suarum atque institutorum et secretorum prope sutilis. Aliena secreta nusquam prodidit, sed æternum obmutuit. Literas perfidi cujusdam, quibus impurissimum ipsum inimicum pessime posset afficere, noluit prodere, sed interea dum se nequissimus ille conviciator literarum auctor mordere non desineret, nihilo plus commotus est,

quam ut subridens diceret: Enim vero an tu, homo bone, num et scribere literas meministi? Ad molestissimum quemdam calumniatorem conversus: Facile, inquit, patiar te, quoad voles, mentiendo ostendere qualis quisque nostrum sit. Tu istiusmodi prædicando efficis, ut te isti parum esse modestum sentiant, magisque me tua istac præsenti ignominia vituperes; ego tuas istas ineptias ridendo efficio, ut mecum plus nihil assequaris, quam ut cum frustratus a me discesseris, tum te tui pigeat. Ac fuerat quidem natura ad iracundiam comparatus et animo acri, sed illico surgentem indignationem reprimebat consilio, atque ex industria verbosos et pervicaces interdum fugiebat, quod non posset apud eos ad iram non subcalescere. Interdum ultro se protervis, quo patientiæ assuesceret, offerebat. Familiares arcessebat, quibuscum de literis et doctrina suos habebat perpetuos sermones, illisque exscribentibus dictabat opuscula, unaque simul eorum effigies pingebat aut fingebat cera. Apud Venetias vultus amicorum qui Florentiæ adessent expressit, annum mensesque integros postquam eos viderat. Solitus erat rogare puerulos, eam ne imaginem quam pingeret nossent et negabat ex arte pictum dici, quod non illico a pueris usque nosceretur. Suos vultus propriumque simulacrum æmulatus, ut ex picta fictaque effigie ignotis ad se appellentibus fieret notior. Scripsit libellos *De pictura*, tum et opera ex ipsa arte pingendi effecit inaudita et spectatoribus incredibilia, quæ quidem parva in capsa conclusa pusillum per foramen ostenderet. Vidisses illic montes maximos

vastasque provincias sinum immane maris ambientes, tum e conspectu longe sepositas regiones usque adeo remotissimas, ut visenti acies deficeret. Has res demonstrationes appellabat, et erant ejusmodi, ut periti imperitique non pictas, sed veras ipsas res naturæ intueri decertarent. Demonstrationum erant duo genera, unum quod diurnum, alterum quod nocturnum nuncuparet. Nocturnis demonstrationibus vides Arcturum, Pleiades, Oriona et istiusmodi signa micantia, illucescitque excelso a rupium et verrucarum vertice surgens luna, ardentque antelucana sidera; diurnis in demonstrationibus splendor passim lateque irradiat immensum terrarum orbem is, qui post erigeniam, ut ait Homerus, Iliad. I, vers. 477, auroram fulget. Quosdam Græcorum proceres, quibus mare foret percognitum, in sui admirationem pellexit; nam cum illis mundi hanc fictam molem per pusillum, ut dixi, foramen ostenderet et rogaret : Ecquid nam vidissent? Eia, inquiunt illi, classem navium in mediis undis intuemur; eam ante meridiem apud nos habebimus, ni isthic ad orientem solem nimbus atque atrox tempestas properantem offenderit; tum et mare inhorruisse intuemur periculique signa sunt, quod a sole nimium acres mare adversum jactat radios. Hujusmodi rebus investigandis operæ plus adhibuit, quam promulgandis; nam plus ingenio quam gloriæ inserviebat. Numquam vacabat animo a meditatione et commentatione. Raro se domi ex publico recipiebat non aliquod commentatus; tum et inter cœnas commentabatur; hinc fiebat ut esset admodum taciturnus,

et solitarius aspectuque subtristis, sed moribus minime difficilis. Quin inter familiares, etiam cum de rebus seriis disputaret, semper sese exhibebat jucundum et servata dignitate festivum. Fuerunt qui ejus dicta et seria et ridicula cumplurima colligerent, quæ quidem ille extempore atque e vestigio celerius ediderit, ferme quam præmeditarit. Ex multis pauca exempli gratia referemus. De quodam qui diutius inter disserendum ostentandæ memoriæ gratia nimium multa nullo cum ordine esset perloquutus, cum rogaretur qualis sibi disputator esset visus, respondit : Eum sibi peram libris laceris et disvolutis refertam videri. Domum vetustam, obscuram et male ædificatam, in qua divertisset, tritavam, atque idcirco nobilissimam ædium appellabat, siquidem cæca et incurva esset. Peregrino roganti, quanam foret via eundum sibi eo versus, ubi jus redderetur: Non equidem, mi hospes, inquit, novi : tum concives qui aderant : Ne vero non hic novisti, inquiunt, prætorium? Non equidem, inquit, jus ipsum isthic habitasse, o cives, memineram. Roganti ambitioso, purpura ne decenter uteretur : Pulchre, inquit, ea modo pectus tegat. Ociosum quemdam, garrulum, scurram increpans : Eia, inquit, ut apte carioso in junco evigilans considet rana ! Cum familiarem admoneret, ut a maledici consuetudine sese abdicaret, cabrones dicebat non recipiendos sinu. Cumque sibi contra a mathematico improperaretur, quod bilinguem et versipellem hospitem detinuisset : Num tu, inquit, nosti, nisi in puncto æquam superficiem attingere globus? Le-

vitatem et inconstantiam a natura esse datam mulieribus dicebat in remedium eorum perfidiæ et nequitiæ; quod si perseveraret mulier suis inceptis, foret ut omnes bonas hominum res suis flagitiis funditus perderet, etc.

NOTES.

(1) Leon-Battista Alberti naquit en 1398, suivant Manni *De florentinis inventis*, cap. 31, ou en 1400, suivant le Bocchi, p. 50 de ses *Elogj*.

(2) On trouvera le catalogue complet des écrits de Leon-Battista et de leurs diverses éditions, pag. 313 de l'ouvrage du comte Mazzuchelli. — La première traduction des dix livres d'architecture de Leon-Battista fut publiée en 1546, à Venise, par Pietro Lauro de Modène. La traduction de Bartoli parut à Florence l'an 1550, chez le Torrentino.

(3) Le traité de la peinture en latin fut imprimé à Bâle, l'an 1540, et réimprimé par les Elzevir en 1649, à la fin de leur Vitruve. La traduction du Domenichi fut imprimée à Venise, l'an 1547, par Giolito.

(4) Cette tentative a été renouvelée par Claudio Tolomei.

(5) Cette fontaine a disparu pour faire place à celle que Clément XII a fait élever sur le dessin de Nicola Salvi, architecte romain.

(6) On lit sur la façade de cette église : JOANNES ORICELLARIUS PAULI FILIUS AN. SAL. MCCCCLXX.

(7) Voyez la description de cette église dans la *Storia ecclesias-*

tica di Mantova, lib. VI, compilée par le Donesmondi, et dans les commentaires de la *Storia di Mantova* de l'Equicola.

(8) Dans la première édition du Vasari, on lit :

Leoni Baptistæ Alberti Vitruvio Florentino
Albertus jacet hic Leo, Leonem
Quem Florentia jure nuncupavit,
Quod princeps fuit eruditiorum,
Princeps ut leo solus est ferarum.

LAZZARO VASARI,

PEINTRE ARÉTIN.

On est vraiment heureux de pouvoir compter parmi ses ancêtres un homme célèbre dans les armes, les lettres, la peinture, ou toute autre noble profession. N'est-ce pas un puissant aiguillon à la vertu? N'est-ce pas un frein capable d'empêcher de mal faire? Je l'avoue, j'ai éprouvé un indicible bonheur en trouvant au nombre de mes aïeux Lazzaro Vasari, peintre fameux de son temps, non seulement dans sa patrie, mais encore dans toute la Toscane, et à bon droit, comme je pourrais le prouver clairement, s'il m'était permis de parler de lui en toute liberté; mais, pour éviter que l'on croie que, par amour de la famille, je lui prodigue des louanges exagérées, je me bornerai à raconter des faits que je ne puis ni ne dois taire, bien résolu à ne jamais manquer à la vérité, cette mère de l'histoire.

Lazzaro Vasari, peintre arétin, fut intimement lié avec Pietro della Francesca, tant que cet artiste, comme nous l'avons déjà dit, travailla dans la ville d'Arezzo. Cette amitié eut pour Lazzaro les plus utiles résultats. Jusqu'alors il ne s'était appliqué



LAZZARO VASARI

qu'aux figures de petite proportion, et Pietro della Francesca sut l'amener à entreprendre des ouvrages plus importants. La seconde chapelle que l'on trouve à gauche, en entrant dans l'église de San-Domenico d'Arezzo, renferme la première fresque de Lazzaro. C'est un saint Vincent aux pieds duquel Lazzaro se représenta lui-même implorant la guérison de son jeune fils Giorgio, qui s'était blessé au visage avec un couteau. Tel est le sujet de ce tableau, si les armes des Vasari qui le décorent et le souvenir des vieillards de notre famille doivent être de quelque poids dans cette question. Le couvent de San-Domenico aurait pu nous fournir des documents certains; mais on sait que la plupart ont péri au milieu des guerres qui ont désolé notre pays. La manière de Lazzaro était tellement semblable à celle de Pietro qu'il était difficile de découvrir quelque différence entre les productions de l'un et celles de l'autre.

A cette époque, on avait coutume d'orner de peintures les caparaçons de chevaux. Lazzaro, dont le talent consistait surtout à peindre en petite proportion, réussit parfaitement dans ce genre de travail. Il exécuta, pour Niccolò Piccinino et pour ses soldats et ses capitaines, une foule de sujets et d'emblèmes qui lui valurent de tels profits, qu'il attira chez lui presque tous ses frères, qui demeuraient à Cortona où ils s'occupaient de poterie. Il accueillit également dans sa maison le fils d'une de ses sœurs, Luca Signorelli de Cortona, qu'il plaça auprès de Pietro della Francesca pour apprendre l'art de la peinture. Ce jeune homme, d'un génie élevé, jus-

tifia toutes les espérances qu'il avait fait concevoir, comme nous le dirons en son lieu.

Grâce à ses études continuelles, Lazzaro devenait chaque jour plus habile, ainsi que l'on peut en juger par ses dessins que nous conservons dans notre recueil. Il affectionnait les sujets d'*expression* et excellait à rendre la douleur, la joie, l'effroi, et en un mot les divers sentiments qui peuvent agiter l'homme.

Dans une petite chapelle de San-Gimignano d'Arezzo, il peignit à fresque, au pied d'un Crucifix, la Vierge, saint Jean et la Madeleine dont les pleurs toucheraient le cœur le plus froid. Ce tableau mit Lazzaro en grand crédit parmi ses concitoyens.

Pour la confrérie de Sant'-Antonio, il représenta, sur une bannière, Jésus-Christ nu et attaché à la colonne, recevant avec une incroyable patience les coups dont l'accablent deux Juifs. L'un, les épaules tournées vers le Sauveur, réunit tous ses efforts pour le frapper; l'autre, de profil, s'élève sur la pointe des pieds et brandit, en grinçant des dents et avec une rage inexprimable, son fouet meurtrier. Ces deux bourreaux ne sont couverts que de vêtements déchirés qui ont permis à Lazzaro de montrer presque complètement le nu. Je suis vraiment étonné que cette bannière ait pu se conserver intacte jusqu'à nos jours. Elle est d'une telle beauté, que la confrérie chargea le prieur Guglielmo de la copier, comme nous le dirons en son lieu (1).

A Pérouse, Lazzaro peignit, dans l'église des Servites, près de la sacristie, plusieurs traits de la vie de la Vierge et un Crucifix, et dans l'église parois-

siale de Montepulciano, sur un gradin, des figures en petite proportion. A Castiglione d'Arezzo, il exécuta un tableau en détrempe pour l'église de San-Francesco, et orna de peintures une foule de coffres pour divers citoyens. Afin d'être bref, je passe sous silence quantité d'autres productions de sa main. A Florence, on voit de lui, dans les collections d'anciennes armures, des caparaçons admirablement travaillés. Les membres de la confrérie de San-Bastiano lui firent peindre leur patron attaché à une colonne et couronné par des anges sur une bannière qui, maintenant, est malheureusement détruite.

Du temps de Lazzaro, Fabiano Sassoli, Arétin, exerçait à Arezzo l'art de la peinture sur verre avec beaucoup d'intelligence, ainsi que le prouvent ses vitraux de l'évêché, de l'abbaye et de l'église paroissiale. Mais il n'était pas bon dessinateur et restait bien loin en arrière de Parri Spinelli. Comme il savait bien cuire et assembler les verres, il voulut produire quelque ouvrage qui fût aussi recommandable par le dessin, et il pria son ami Lazzaro de composer deux cartons, à sa fantaisie, pour deux fenêtres destinées à la Madonna-delle-Grazie. L'une de ces fenêtres représente la Vierge, et l'autre, qui est infiniment meilleure que la première, le Christ sortant de son sépulcre gardé par un soldat. Il est merveilleux que l'on soit parvenu à faire paraître ces figures aussi grandes dans un si petit espace.

Je pourrais parler plus longuement des travaux de Lazzaro, mais je juge à propos de me taire. Il était très-bon dessinateur, comme le prouvent

quelques dessins de notre recueil. D'un caractère aimable et spirituel, il recherchait les plaisirs avec ardeur, sans jamais cependant s'écarter d'une vie honnête. Il mourut à l'âge de soixante-douze ans (2).

Son fils Giorgio (3) fit de nombreuses recherches sur les vases antiques d'argile d'Arezzo. Du temps de Messer Gentile (4), évêque d'Arezzo, il retrouva, pour les colorier en rouge et en noir, les procédés dont se servirent les anciens Arétins jusqu'à l'époque où régna le roi Porsenna. Giorgio fabriqua lui-même de ces vases d'une brasse et demie de hauteur, et on les voit encore aujourd'hui dans sa maison. On dit qu'en opérant des fouilles dans un champ près du pont de la Calciarella, où il pensait que les anciens avaient travaillé, il trouva des restes de fours antiques, et, au milieu d'une foule de fragments, quatre vases entiers qu'il donna au magnifique Laurent de Médicis, auquel Messer Gentile le présenta, lorsque ce grand homme visita Arezzo. Ainsi commencèrent les relations de notre famille avec les Médicis. Giorgio travailla très-bien aussi en relief, comme on peut en juger par quelques bustes qu'il laissa dans sa maison. Il eut cinq fils qui tous exercèrent le même art. Parmi eux se distinguèrent principalement Lazzaro et Bernardo. Il est certain que ce dernier aurait fait honneur à sa patrie, s'il n'eût été frappé à Rome par une mort prématurée. Lazzaro l'ancien mourut en 1452, et Giorgio, son fils, en 1484, à l'âge de soixante-huit ans. Ils furent enterrés tous les deux dans l'église paroissiale d'Arezzo, au bas de leur chapelle de San-Giorgio

où l'on grava plus tard, en l'honneur de Lazzaro, les vers suivants :

Aretii exultet tellus clarissima : namque est
Rebus in angustis, in tenuique labor.
Vix operum istius partes cognoscere possis :
Myrmecides taceat : Callicrates sileat.

Enfin Giorgio Vasari, l'auteur de cette histoire, pour témoigner sa reconnaissance envers ses ancêtres, leur éleva un nouveau tombeau au milieu du chœur qui est derrière l'autel de l'église paroissiale dans laquelle ses concitoyens, les marguilliers et les chanoines, lui avaient concédé la grande chapelle qu'il restaura comme il l'a déjà dit dans la vie de Pietro Laurati. Il transporta dans ce tombeau les restes de Lazzaro, de Giorgio et de tous les autres membres de sa famille, hommes et femmes. Le corps de sa mère, qui était morte à Florence, l'an 1557, reposait depuis quelques années à Santa-Croce, mais il le fit enlever pour le placer, selon son désir, à côté de celui d'Antonio, son mari, mort de la peste en 1527. Sur le gradin du tableau de l'autel, Giorgio Vasari représenta Lazzaro, son aïeul, Giorgio l'ancien, son père Antonio, et sa mère Maddalena de Tacci (5).

Ainsi finit la vie de Lazzaro Vasari, peintre arétin.

De tous les ouvrages de Lazzaro Vasari, dont son petit-fils vient de nous donner avec complaisance

une minutieuse énumération, il ne reste pas le moindre vestige. Ses fresques de San-Damiano et de San-Gimignano à Arezzo, ses peintures des Servites à Pérouse, et de l'église paroissiale de Montepulciano ont disparu sous la pioche du maçon et le balai du badigeonneur. Ses bannières des confréries de Sant'-Antonio et de San-Bastiano ont servi de pâture aux vers et aux rats des sacristies. Les coffres, les caparaçons de chevaux, qu'il orna d'armoiries, d'emblèmes et de figurines, ont subi le même sort. Il nous est donc impossible de déterminer la valeur et le mérite du bisaïeul de Vasari. Nous profiterons de la marge que nous laisse l'absence complète de ses productions pour indiquer succinctement à nos lecteurs le rôle que la menuiserie, et plusieurs autres professions, jouèrent, durant près de trois siècles, dans l'histoire des arts. Ces détails leur faciliteront l'intelligence de divers passages de notre auteur qui pourraient leur sembler obscurs.

Au treizième siècle la peinture, comme on le sait, n'avait qu'un bien mince crédit. Les peintres cherchèrent dans l'association la force qu'ils ne trouvaient point ailleurs. Les Vénitiens, les premiers, se réunirent sous l'invocation de saint Luc. Les Florentins, les Bolonais imitèrent ensuite leur exemple. Mais l'art, à cette époque de barbarie, était si peu encouragé, si peu apprécié, qu'il fut forcé, pour obtenir quelque consistance, de s'allier aux métiers les plus subalternes. Sous la même bannière on vit donc, à côté des peintres, les menuisiers, les fabricants de toiles, les vernisseurs, les stucateurs, les

doreurs, et jusqu'aux fourbisseurs, aux selliers et aux gaîniers. Il s'établit entre eux des rapports, non-seulement de compagnonage, d'assistance et de protection, mais encore de collaboration. L'artiste cédait même la place d'honneur à l'ouvrier. Le travail du menuisier et du doreur passa longtemps sans conteste avant celui du peintre. Au bas d'un tableau de Spinello, on lit : *Simone Cini Fiorentino fece l'intaglio, Gabriello Saracini la messe d'oro, e Spinello di Luca d'Arezzo la dipinse l'anno* 1385 : et seize années à peine nous séparent de Masaccio. Sur un tableau du Vivarini, dans la cathédrale de Ceneda, on ne découvre que le nom de l'encadreur avec la date de 1438, et les Bellini allaient bientôt paraître dans toute leur splendeur. Avec un peu de bonne volonté on comprendrait, jusqu'à un certain point, les prétentions des menuisiers et des stucateurs qui devaient posséder une certaine connaissance du dessin pour sculpter les ornements dont ils chargeaient les coffres, les tabernacles et les dyptiques sur lesquels les artistes exécutaient ensuite des sujets religieux, historiques et fabuleux ; mais comment ne pas sourire en songeant aux exigences des vernisseurs, des fourbisseurs, des fabricants de toiles, des selliers et des gaîniers, qui, pour avoir fourni leur marchandise, inscrivaient fièrement leur nom avant celui du peintre. On se tromperait si l'on croyait que ces ouvriers consentirent à se retirer de la corporation lorsque vinrent les Pérugin, les Léonard de Vinci ; il fallut des arrêts judiciaires pour les en exclure, et cela n'advint qu'en 1595, soixante-

quinze ans après la mort de Raphaël; et même, Bartolommeo Cesi, qui sollicita cette mesure, ne put-il réussir à expulser les fabricants d'étoffes de coton, et fut-il obligé, ainsi que le rapporte Malvasia, « de faire revêtir de riches manteaux impé-« riaux, pour la somme de deux cents écus et da-« vantage, le chef des autres artisans, lequel, dans « les grandes solennités, marchait à leur tête, cou-« ronné de lauriers. »

NOTES.

(1) Voyez la vie de Guglielmo da Marcilla.

(2) Dans la première édition du Vasari, on lit LXXIII.

(3) Giorgio, fils de Lazzaro, était aïeul de notre auteur.

(4) Messer Gentile, évêque d'Arezzo, depuis l'an 1473 jusqu'en 1497, fut précepteur de Laurent de Médicis.

(5) Voyez la vie de Pietro Laurati.

VELLANO DE PADOUE,

SCULPTEUR.

On peut pousser si loin l'imitation des œuvres d'un artiste, que souvent il faut avoir, pour ainsi dire, plus que de bons yeux pour découvrir quelque différence entre les productions du maître et celles de l'élève. Et il est bien rare qu'un élève studieux n'arrive pas à prendre au moins, en grande partie, la manière de son maître.

Vellano de Padoue s'appliqua avec tant de zèle à imiter le style et le faire de Donatello en sculpture et principalement dans les bronzes, qu'il hérita vraiment du talent de cet artiste, comme le prouvent ses ouvrages dans le Santo. En effet, tous ceux auxquels on n'a pas appris à l'avance qu'ils sont de Vellano ne manquent jamais de les attribuer à Donatello.

Vellano, enflammé par les louanges qu'il entendait prodiguer à Donatello, qui travaillait alors à Padoue, alla étudier la sculpture auprès de ce célèbre Florentin. Ses progrès furent si rapides et il fit concevoir de telles espérances à son maître, que celui-ci,

avant de quitter Padoue, lui laissa tous ses ustensiles, ainsi que les dessins et les modèles des bas-reliefs en bronze qui étaient destinés au Santo de cette ville. Cela fut cause qu'aussitôt après le départ de Donatello, Vellano fut chargé de l'exécution de ces travaux. Il fit donc tous les bas-reliefs qui ornent un des côtés du chœur du Santo. On admire surtout le Samson renversant les colonnes du temple des Philistins. On conserve encore dans le Santo les cires et les modèles de ces bas-reliefs, et plusieurs candélabres en bronze qui montrent le génie inventif de notre artiste. On voit qu'il avait un extrême désir d'égaler Donatello, mais la tâche était au-dessus de ses forces.

Vellano s'appliqua également à l'architecture et se distingua dans cet art. Étant allé à Rome l'an 1464, il fut employé par le pape Paul, de Venise (1), qui se servait alors de Giuliano da Maiano pour diriger les constructions du Vatican. Vellano y sculpta, entre autres choses, les armoiries de ce pontife, au bas desquelles on lit son nom. On lui doit aussi une grande partie des ornements du palais de San-Marco, où il plaça le buste de Paul II au haut de l'escalier. Il dessina ensuite une cour et des escaliers d'une beauté extraordinaire pour ce palais, mais la mort du pape en arrêta l'exécution. Pendant son séjour à Rome, il fit, pour sa Sainteté et d'autres personnages, une foule de petits ouvrages en marbre et en bronze dont je n'ai pu trouver aucune trace.

A Pérouse, il laissa la statue de Paul II plus grande que nature, et il y grava son nom et la date de

l'époque où elle fut achevée. Cette statue est hors de la porte de San-Lorenzo, dans une niche formée de plusieurs sortes de pierres sculptées avec beaucoup de soin. Vellano exécuta encore bon nombre de médailles, parmi lesquelles on remarque celles de Paul II et de ses deux secrétaires, Antonio Rosello d'Arezzo et Battista Platina.

Après avoir terminé ces travaux, Vellano revint à Padoue précédé d'une excellente réputation. Il était alors en crédit, non-seulement dans sa patrie, mais encore dans toute la Lombardie et la Marche Trévisane, tant parce qu'il était très-habile dans l'art de fondre les métaux, que parce qu'il n'existait pas alors dans ces pays d'artistes du premier ordre.

Vellano était déjà vieux, lorsque la seigneurie de Venise résolut d'élever une statue équestre en l'honneur de Bartolommeo de Bergame. Elle alloua l'exécution du cheval à Andrea del Verrocchio, de Florence, et celle de la figure à Vellano. Andrea, qui se croyait avec raison un tout autre maître que Vellano, comptait obtenir l'ouvrage en entier ; aussi, en voyant son espoir déçu, il entra dans une telle fureur qu'il brisa le modèle du cheval qu'il avait déjà achevé. Il se retira aussitôt à Florence, mais la seigneurie le rappela et lui confia toute l'entreprise. Vellano, à son tour, se trouva si vivement blessé, qu'il quitta Venise sans dire mot (3). Il retourna à Padoue où, sans songer à se livrer à de nouveaux travaux, il vécut honorablement, aimé et estimé de ses concitoyens.

Il mourut à l'âge de quatre-vingt-douze ans, et

fut enterré dans le Santo avec tous les honneurs qui étaient dus à son mérite.

Son portrait me fut envoyé de Padoue par quelques-uns de mes amis auxquels il fut donné par le docte et révérend cardinal Bembo, un des amateurs les plus éclairés des beaux-arts.

Dans ce volume, nous avons vu la sculpture délivrée, par les efforts du Ghiberti et du Donatello, de l'espèce de torpeur qui s'était emparée d'elle après la forte secousse que lui avait imprimée Niccola de Pise. Le Donatello et le Ghiberti chassèrent la timidité qui avait arrêté l'essor des disciples immédiats du Pisan. Tout en se laissant guider par la nature, ils puisèrent dans l'étude approfondie de l'antique une hardiesse inconnue à leurs devanciers. Néanmoins, ils furent assez prudents pour ne jamais permettre à leur imagination de se livrer à une liberté, à une licence, dont le Buonarroti seul était appelé à se jouer sans danger. A la vérité, pour élever leur vol au-dessus de celui de leurs rivaux, ils n'eurent pas besoin d'avoir recours à des moyens extrêmes, de se lancer hors de toutes limites. Ils cherchèrent donc à inspirer de douces et tranquilles émotions, plus qu'à exciter la surprise et l'effroi. Ils tendirent à mettre leur art en honneur, plus qu'à faire un étalage superflu de leur science. Aussi, en présence de

leurs œuvres et de celles de leurs élèves, où la force se trouve harmonieusement mariée à la modestie et à la naïveté des siècles précédents, aurons-nous à regretter plus d'une fois que les successeurs de Buonarroti n'aient pas imité leur modération, au lieu de s'épuiser en ambitieuses et folles tentatives pour étouffer sous la science l'art et la nature.

Mais, avant de terminer, disons un mot de Vellano. Nous n'aurions pas manqué de nous inscrire contre les éloges un peu ampoulés qui ouvrent sa biographie, si, quelques lignes plus bas, Vasari, dans sa naïve étourderie, ne nous eût épargné la peine de les réfuter. Qu'une critique hargneuse, armée de paroles sonores, grossisse sa voix pour lui reprocher vertement cette flagrante contradiction : nous lui ferons la part belle et facile. Vasari a eu le tort grave de transcrire légèrement un exorde pompeux qui lui aura été envoyé par ses amis de Padoue en même temps que le portrait de Vellano. Après leur avoir laissé dire qu'à moins d'être bien averti, on ne manquait jamais d'attribuer au Donatello les ouvrages de Vellano, il ajoute de son chef : « Vellano « avait un extrême désir d'égaler Donatello ; mais la « tâche était au-dessus de ses forces. » Scandaleuse et impudente contradiction, que nos savants académiciens ont signalée et stigmatisée avec une rare et vertueuse énergie. Heureux nous serions, si, pour apaiser leur courroux, il nous suffisait de reconnaître avec eux que l'artiste auquel Donatello offrit ses dessins et ses modèles, en gage de son estime, que l'artiste jugé digne de continuer les travaux du

Donatello, que l'artiste dont le crédit s'étendait dans toute la Lombardie et la Marche Trévisane, n'était qu'un grossier et ignorant manœuvre !

NOTES.

(1) C'est-à-dire le pape Paul II.

(2) Jacopo Roselli, fils du cav. Giovanni, possédait une belle médaille d'Antonio Roselli. Voyez l'oraison funèbre de ce célèbre jurisconsulte, prononcée l'an 1467 par Pietro Barocci, et publiée à Padoue l'an 1719 par le Comino. Voyez aussi les *Notizie istoriche* insérées dans le *Magazzino di Livorno* de l'an 1758.

(3) Vasari raconte le même fait d'une manière plus détaillée dans la vie d'Andrea Verrocchio.

FIN DU TOME DEUXIÈME.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TOME DEUXIÈME.

Pages.

JACOPO DELLA QUERCIA, sculpteur siennois.......... 1
NICCOLÒ, sculpteur arétin...................... 11
DELLO, peintre florentin....................... 20
NANNI D'ANTONIO DI BANCO, sculpteur florentin....... 27
LUCA DELLA ROBBIA, sculpteur florentin............ 33
PAOLO UCCELLO, peintre florentin................ 55
LORENZO GHIBERTI, sculpteur florentin............. 68
MASOLINO DA PANICALE, peintre florentin 112
PARRI SPINELLI, peintre arétin 118
MASACCIO DA SAN-GIOVANNI, peintre 129
FILIPPO BRUNELLESCHI, sculpteur et architecte florentin... 144
DONATO, sculpteur florentin.................... 210
MICHELOZZO MICHELOZZI, sculpteur et architecte florentin.. 258
ANTONIO FILARETE ET SIMONE, sculpteurs florentins..... 280
GIULIANO DA MAIANO, sculpteur et architecte florentin.... 287

PIETRO DELLA FRANCESCA, peintre.. 295
FRA GIOVANNI DA FIESOLE, peintre. 311
LEON-BATTISTA ALBERTI, architecte florentin 327
LAZZARO VASARI, peintre arétin. 358
VELLANO DE PADOUE, sculpteur. 367

FIN DE LA TABLE.

H Cady M E
Wheaton





SPECIAL 85-B
2955
v.1-2
THE GETTY CENTER
LIBRARY

